DIE GALERIEN EUROPAS

NEUNTER BAND
TAFEL 601-660

E.A. SEEMANN LEIPZIG

DIE GALERIEN EUROPAS

NEUNTER BAND

DIE GALERIEN EUROPAS

GEMÄLDE ALTER MEISTER
IN DEN FARBEN DER ORIGINALE

NEUNTER BAND



TAFEL 601—660

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Herstellung der farbigen Reproduktionen durch die Kunstanstalt KIRSTEIN & Co. in Leipzig

Verzeichnis der farbigen Reproduktionen

Ak. V. = Venedig, Akademie — Ant. = Antwerpen, Museum — A. R. = Amsterdam, Reichsmuseum — Ka. = Kassel, Kgl. Gemäldegalerie — K. W. = Köln, Wallraf-Richartz-Museum — Pin. = München, Alte Pinakothek — P. St. = Paris, Stadtmuseum — Web. = Ehemalige Sammlung Weber.

601. Anton van Dyck, Jugendliches Selbstbildnis. Pin.
602. Fra Filippo Lippi, Die Verkündigung. Pin.
603. Benjamin Cuijp, Knecht mit einem Pferd. Pin.
604. Peter Paul Rubens, Der Blumenkranz. Pin.
605. Rogier van der Weyden, Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend. Pin.
606. Palma Vecchio (Jacopo Negretti), Sacra conversazione. Ak. V.
607. Tizian Vecellio, Die Kreuzabnahme. Ak. V.
608. Antonio Canal, genannt Canaletto, Die ehemalige Markusschule. Ak. V.
609. Gentile Bellini, Prozession auf dem Markusplatz (Teilstück). Ak. V.
610. Boccaccio Boccaccino, Vermählung der hl. Katharina. Ak. V.
611. Pietro Longhi, Die Tanzstunde. Ak. V.
612. Giovanni Battista Pittoni, Die Verkündigung. Ak. V.
613. Andrea Mantegna, Der heilige Georg. Ak. V.
614. Cima da Conegliano, Tobias mit dem Engel und zwei Heiligen. Ak. V.
615. Giovanni Bellini, Heilige Magdalena (Teilstück). Ak. V.
616. Vittore Carpaccio, Musizierender Engel (Teilstück des Bildes: Darstellung im Tempel). Ak. V.
617. Bonifazio di Pitati, genannt Bonifazio Veronese, Das Gastmahl des Reichen. Ak. V.
618. Paolo Caliari, genannt Veronese, Selbstbildnis (Teilstück aus dem Gastmahl des Levi). Ak. V.
619. Paolo Caliari, genannt Veronese, Der Seneschall (Teilstück aus dem Gastmahl des Levi). Ak. V.
620. Pier Maria Pennacchi, Die Verkündigung. Ak. V.
621. Tizian Vecellio, Himmelfahrt Mariae (Teilstück: Maria). Ak. V.
622. Tizian Vecellio, Himmelfahrt Mariae (Gesamtbild). Ak. V.
623. Paolo Caliari, genannt Veronese, Venezia, Herkules und Ceres. Ak. V.
624. Rosalba Carriera, Damenbildnis. Ak. V.
625. Francesco Vecellio, Die Verkündigung. Ak. V.
626. Peter Paul Rubens, Helene Fourment, einen Handschuh anziehend. Pin.
627. Anton van Dyck, Beweinung Christi. Pin.
628. Tizian Vecellio, Kaiser Karl V. Pin.
629. Francisco de Zurbaran, Der hl. Franciscus von Assisi. Pin.
630. Jacopo Bellini, Madonna mit Kind. Ak. V.
631. Anton van Dyck, Maria Ruthven. Pin.
632. Peter Paul Rubens, Christus und die reuigen Sünder. Pin.
633. Hans Holbein d. Ä., Die heilige Barbara. Pin.
634. Hans Holbein d. Ä., Martyrium des hl. Sebastian. Pin.
635. Francesco Raibolini, genannt Il Francia, Madonna im Rosenhag. Pin.
636. Frans Hals, Der Narr. A. R.
637. Pieter de Hooch, Holländisches Familienbild. Web.
638. Giovanni Battista Tiepolo, Kreuztragung. Web.
639. José Antolinez, Der arme Maler. Pin.

640. Meister Wilhelm von Köln, Die heilige Veronika. Pin.
641. Adriaen van Ostade, Bauer im Fenster. Web.
642. Anton de Peters, Musiksalon. K. W.
643. Bartholomaeus Bruyn d. Ä., Der Kölner Bürgermeister Arnold von Brauweiler. K. W.
644. Stephan Lochner, Madonna in der Rosenlaube. K. W.
645. Jan Mostaert, Die heilige Familie beim Mahle. K. W.
646. Albrecht Dürer, Pfeifer und Trommler. K. W.
647. Meister von St. Severin, Ein Engel erscheint der hl. Ursula. K. W.
648. Peter Paul Rubens, Die Heilige Familie. K. W.
649. Meister des Marienlebens, Christus am Kreuz. K. W.
650. Stephan Lochner, Das Jüngste Gericht. K. W.
651. Stephan Lochner, Drei Heilige. K. W.
652. Meister des hl. Bartholomaeus, Der Thomas-Altar. K. W.
653. Meister der hl. Veronika, Die Madonna mit der Gartenerbse. K. W.
654. Adriaen van de Velde, Der Strand von Scheveningen. Ka.
655. François Gérard, genannt Baron Gérard, Madame Récamier. P. St.
656. Anton van Dyck, Reiterbildnis. Ant.
657. Peter Paul Rubens, Die Anbetung der Könige. Ant.
658. Meindert Hobbema, Baumlandschaft mit Wassermühle. Ant.
659. Frans Hals, Bildnis eines Fischerknaben (Strandlooper). Ant.
660. Quinten Massys, Grablegung Christi (Mittelbild des Johannes-Altars). Ant.



Alphabetisches Verzeichnis der farbigen Reproduktionen

	Nr.
Antolinez, José, Der arme Maler. Pin.	639
Bellini, Gentile, Prozession auf dem Markusplatz (Teilstück). Ak. V.	609
Bellini, Giovanni, Heilige Magdalena (Teilstück). Ak. V.	615
Bellini, Jacopo, Madonna mit Kind. Ak. V.	630
Boccaccino, Boccaccio, Vermählung der hl. Katharina. Ak. V.	610
Bonifazio di Pitati (Bonifazio Veronese), Das Gastmahl des Reichen. Ak. V.	617
Bruyn, Bartholomaeus, d. Ä., Der Kölner Bürgermeister Arnold von Brauweiler. K. W.	643
Caliari, Paolo, s. u. Veronese.	
Canal, Antonio (Canaletto), Die ehemalige Markusschule. Ak. V.	608
Carpaccio, Vittore, Musizierender Engel (Teilstück des Bildes: Darstellung im Tempel). Ak. V.	616
Cima da Conegliano, Tobias mit dem Engel und zwei Heiligen. Ak. V.	614
Cuijp, Benjamin, Knecht mit einem Pferd. Pin.	603
Dürer, Albrecht, Pfeifer und Trommler. K. W.	646
Dyck, Anton van, Jugendliches Selbstbildnis. Pin.	601
— Beweinung Christi. Pin.	627
— Maria Ruthven. Pin.	631
— Reiterbildnis. Ant.	656
Fra Filippo Lippi, s. u. Lippi.	
Francia, Il Francesco (Francesco Raibolini), Madonna im Rosenhag. Pin.	635
Gérard, François, Madame Récamier. P. St.	655
Hals, Frans, Der Narr. A. R.	636
— Bildnis eines Fischerknaben (sogen. Strandlooper von Haarlem). Ant.	659
Hobbema, Meindert, Baumlandschaft mit Wassermühle. Ant.	658
Holbein, Hans, d. Ä., Die heilige Barbara. Pin.	633
— Martyrium des heiligen Sebastian. Pin.	634
Hooch, Pieter de, Holländisches Familienbild. Web.	637
Lippi, Fra Filippo, Die Verkündigung. Pin.	602
Lochner, Stephan, Madonna in der Rosenlaube. K. W.	644
— Das Jüngste Gericht. K. W.	650
— Drei Heilige. K. W.	651
Longhi, Pietro, Die Tanzstunde. Ak. V.	611
Mantegna, Andrea, Der heilige Georg. Ak. V.	613
Massys, Quinten, Grablegung Christi (Mittelbild des Johannes-Altars). Ant.	660
Meister der hl. Veronika, Die Madonna mit der Gartenerbse. K. W.	653
Meister des hl. Bartholomaeus, Der Thomas-Altar. K. W.	652
Meister des Marienlebens, Christus am Kreuz. K. W.	649
Meister von St. Severin, Ein Engel erscheint der hl. Ursula. K. W.	647
Meister Wilhelm von Köln, Die heilige Veronika. Pin.	640
Mostaert, Jan, Die heilige Familie beim Mahle. K. W.	645
Negretti, Jacopo, s. u. Palma Vecchio.	
Ostade, Adriaen van, Bauer im Fenster. Web.	641
Palma Vecchio, Sacra conversazione. Ak. V.	606
Pennacchi, Pier Maria, Die Verkündigung. Ak. V.	620
Peters, Anton de, Musiksalon. K. W.	642

	Nr.
Pittoni, Giovanni Battista, Die Verkündigung. Ak. V.	612
Raibolini, Francesco, s. u Francia.	
Rogier van der Weyden, s. u. Weyden.	
Rosalba, Carriera, Damenbildnis. Ak. V.	624
Rubens, Peter Paul, Der Blumenkranz. Pin.	604
— Helene Fourment, einen Handschuh anziehend. Pin.	626
— Christus und die reuigen Sünder. Pin.	632
— Die heilige Familie. K. W. . .	648
— Die Anbetung der Könige. Ant. .	657
Tiepolo, Giovanni Battista, Kreuztragung. Web.	638
Tizian Vecellio, Die Kreuzabnahme. Ak. V.	607
— Himmelfahrt Mariae (Teilstück: Maria). Ak. V.	621
Tizian Vecellio, Himmelfahrt Mariae (Gesamtbild). Ak. V.	622
— Kaiser Karl V. Pin.	628
Vecellio, Francesco, Die Verkündigung. Ak. V.	625
Velde, Adriaen van de, Der Strand von Scheveningen. Ka.	654
Veronese, Paolo, Selbstbildnis (Teilstück aus dem Gastmahl des Levi). Ak. V.	618
— Der Seneschall (Teilstück aus dem Gastmahl des Levi). Ak. V. . .	619
— Venezia, Herkules und Ceres. Ak. V.	623
Weyden, Rogier van der, Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend. Pin.	605
Zurbaran, Francisco de, Der hl. Franciscus von Assisi. Pin.	629



Druck der Farbentafeln von FÖRSTER & BORRIES in Zwickau
Druck des Textes von E. HEDRICH NACHF. G. m. b. H. in Leipzig

DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 1

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Van Dyck, Jugendliches Selbstbildnis / Fra Filippo Lippi, Die Verkündigung / Benjamin Cuijp, Knecht mit einem Pferd / P. P. Rubens, Der Blumenkranz / Rogier v. d. Weyden, Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend



Anton van Dyck

(1599—1641)

Jugendliches Selbstbildnis

Leinwand; 81×69 cm

München, Alte Pinakothek

In der Malerei des 17. Jahrhunderts nehmen die Selbstporträts der führenden Künstler eine besondere Stellung ein. Die Kunst Rembrandts wäre uns so manche Aufschlüsse über den Künstler schuldig geblieben, wäre uns nicht die fortlaufende Kette seiner Selbstporträts erhalten, und bei Rubens, van Dyck und anderen Porträtisten ist es nicht viel anders. Der Künstler hat in seinem Spiegelbild das geduldigste und beste Modell vor sich. Ein Modell, das allen Wünschen des Künstlers, allen Neigungen gehorsam ist, dessen Regungen ihm vertraut und natürlich sind, hinter dessen Maske kein fremder Geist zu enthüllen ist. Die Selbstbildnisse der großen Porträtisten geben uns die beste und unverfälschteste Kunde von ihrem Schöpfer, künstlerisch wie gegenständlich. Die Stellung der künstlerischen Aufgabe mußte ganz des Künstlers Wünschen entsprechen, und seine Züge lassen uns heute noch Dinge herauslesen, deren Geheimnis vielleicht mit dem Künstler zu Grabe gegangen wäre. Der zarte, junge, kaum dreiundzwanzigjährige Künstler, der hier vor uns steht, ist eine ganz andere Natur als sein Lehrer Rubens, dessen Atelier er vor nicht allzulanger Zeit verlassen hat. Es fehlt ihm die offene Sinnenfreude und Lebenskraft seines Lehrers, für die ein verzehrender Lebensdurst nicht Ersatz geben kann. Statt heiterer Kraft erfüllt brennendes Verlangen den jungen Meister, dem das Glück verschwenderisch Erfolg über Erfolg geschenkt hat. Van Dycks Leben ist ein ununterbrochenes Vorwärtspeitschen der Kräfte, die sich in Ehrgeiz, Ruhmsucht und Lebensdurst verzehren und ausgeben. Van Dycks Produktivität steht der seines Vorbildes Rubens nicht nach, übertrifft sie vielleicht sogar, aber sie hat eine im Grunde verschiedene Quelle. Bei Rubens quillt die Produktion aus dem Überfluß einer Vollnatur, mit der selbstverständlichen und der unerschöpflichen Kraft eines Bergstromes. Van Dyck zwingt seine unerhörten Leistungen einem schwächlichen Körper ab, der von Ehrgeiz und Begierden gepeitscht wird, und das vollendete Werk bedarf des Beifalls der Welt, wo Rubens' Bilder, unbekümmert um Anerkennung, ein selbstherrliches Dasein führen. Daher auch bei van Dyck der schmachtende und fragende Blick seiner Selbstporträts, der vielleicht falsch, sicher aber nicht ausreichend als Eitelkeit gedeutet wird, aus dem vielmehr wohl der unstillbare Hunger nach Anerkennung redet, der die schwächlichere Natur verrät. Van Dyck war ein Wunderkind der Malerei. Als Rubens dem Achtzehnjährigen die Meisterschaft zusprach, besaß dieser sie in der Tat in vollem Umfange. Die souveräne Beherrschung der Palette ist so erstaunlich bei den Frühwerken van Dycks, wie seine Selbständigkeit, die sich der überragenden Kraft seines Lehrers so schnell entzieht. Die Noblesse der Malerei und die Eleganz der Zeichnung ist in dem Selbstporträt so stark und so unverkennbar wie in den Spätwerken des Künstlers, die Haltung des Porträts in ihrer unpersönlichen Anmut und Weichheit so fern von Rubens, wie nur irgend das Werk eines Schülers von seinem Lehrer sein kann. Man nimmt an, daß das Bild in Italien gemalt sei, und daß die Kette, die der Künstler trägt, ein Geschenk des Herzogs von Mantua gewesen sei. Liebenswürdig und weich, wie es in der Auffassung ist, verführt es den Betrachter nur zu leicht dazu, darüber die malerischen Schönheiten zu übersehen, die dem Bild unter den vielen Perlen van Dyckscher Porträtkunst für immer einen ehrenvollen Rang sichern werden.

Braune



Fra Filippo Lippi

(1405—1469)

Die Verkündigung

Holz; 203×186 cm

München, Alte Pinakothek

Der lebensfrohe Klosterbruder, der das große Verkündigungsbild in der Pinakothek gemalt hat, war seinem innersten Wesen nach nichts weniger als das, wozu ihn äußere Zufälligkeiten im Leben gemacht hatten: Mönch. Wie wir in Fra Angelico das Urbild des geistlichen Malers verehren, dessen ganzes, von Frömmigkeit erfülltes Gemüt in seiner Kunst ausströmt, so bildet Fra Filippo Lippi ein merkwürdiges Gegenstück zu ihm, das unter den gleichen Verhältnissen und unter dem gleichen Himmel aufgewachsen, nicht leicht schärfer von ihm verschieden sein kann. Fra Angelicos leuchtende Bilder spiegeln die Tiefe und reine Frömmigkeit des Malers wider, der zu Pinsel und Palette nicht greifen konnte, bevor er nicht im Gebet dazu Kraft gesammelt hatte. Fra Filippo dagegen war ein Sausewind, dem die Lust des Lebens am höchsten galt, und der nicht selten von seinen hochherzigen Gönnern, den Medicis, durch allerlei Maßregeln und selbst durch Gewalt gezwungen werden mußte, bei seiner Arbeit zu bleiben. Und doch war auch er ein echter Künstler, der in sein Werk ein ganzes Herz legte. In seinem künstlerischen Temperament freilich unterscheidet er sich sehr wesentlich von Fra Angelico, der die gotische Tradition bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts hinein fortsetzte. Fra Filippo gehört eher zu dem Geschlecht der Donatello, deren rüstige Phalanx den Sieg der Renaissance entschied. Unser Bild gehört der Frühzeit des Meisters an, aber es ist doch schon gesättigt von dem Geist der Renaissance. Nicht nur, daß die Zierformen der Architektur die klassischen sind, auch der innere Aufbau des Bildes ist renaissancemäßig gedacht und die sorgfältige Beobachtung der Perspektive, wie der weit in den Hintergrund hineinreichende Garten, zeigen deutlich die Abkehr von der Goldgrundwelt der Gotik. Während die Anmut der jungfräulichen Maria am ehesten noch an die erdfernen Idealgebilde Fra Angelicos anklingt, besitzt der niederkniende Engel eine urkörperliche, fast derbe Realität, die den Weg weist, auf dem die kommende Generation die Welt für die Kunst erobern soll. Indessen ist der Realismus des Fra Filippo keineswegs abschreckend und ergeht sich nicht in den Übertreibungen, wie der manches seiner Zeitgenossen, und in dem weichen Charme und dem überzeugenden Ausdruck inneren Lebens, den seine Figuren besitzen, klingt es wie eine Vorahnung Lionardos, an den auch das für seine Zeit merkwürdige malerische Schauen des Meisters erinnert. Das Bild scheint schon zu Lebzeiten des Mönches besonders gefallen zu haben, denn man bestellte bei ihm ein zweites Exemplar, das mit geringen Varianten in seiner Werkstatt ausgeführt, heute in der kleinen Gemäldesammlung des Klosters San Marco in Florenz hängt.

Braune



Benjamin Cuijp

(1612—1652)

Knecht mit einem Pferd

Holz; 35×43 cm

München, Alte Pinakothek

Das merkwürdige Phänomen der Vererbung eines künstlerischen Talentes durch mehrere Zweige einer Familie hindurch treffen wir kaum irgend häufiger an, als in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in der ganze Familien zu hohem Ansehen gelangt sind. Es braucht nur an die Ruisdael, die Ostade, die Hals erinnert zu werden, die der Kunstgeschichte in ihren verschiedenen Mitgliedern eine stattliche Reihe hervorragender Maler geschenkt haben. Zu diesen Familien, in denen das Talent durch verschiedene Generationen sich forterbte, gehören auch die Cuijps, die in Dortrecht saßen und deren berühmtestes Mitglied Aelbert Cuijp gewesen ist. So wenig sicher wir aus den Urkunden noch bis auf den heutigen Tag über die Verwandtschaftsgrade der Cuijps orientiert sind, scheint es doch mindestens wahrscheinlich zu sein, daß der Maler, der das springende Pferd mit dem Reitknecht in der Alten Pinakothek gemalt hat, Benjamin Cuijp, der Onkel des berühmteren Aelbert, gewesen ist. Wir besitzen von dem Künstler eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Bildern meist biblischen Inhalts, die in ihrem bräunlich-goldenen Ton und der breiten Vortragsweise der Farbe unverkennbare Zusammenhänge mit Rembrandt zeigen. Dennoch ist es nicht angängig, Benjamin Cuijp so ohne weiteres der Rembrandt-Schule anzugliedern und ihn damit in die Reihe der Bol, Lievens, Eeckhout usw. einzuordnen. Seine etwas derbere und knorrigere Natur hat ihre Selbständigkeit vollauf bewahrt, und das geistige Moment in seinen Bildern ist von Rembrandt fast unberührt geblieben. Unser Bild, das vor nicht allzulanger Zeit erst aus den Schleißheimer Beständen in die Pinakothek übergeführt worden ist, zeigt den Maler als einen Meister breiter, malerischer Zeichnungsweise, vor allem aber als Beherrscher der Tonwerte, wie wenig andere. Die Szene ist von größter Einfachheit und von einer beinah brutalen Profanheit. Ein zerlumpter und häßlicher Knecht mit bäuerischer Grimasse führt ein sich bäumendes Bauernpferd von schweren, runden Formen am Halfter. Es ist nicht einmal angedeutet, wo die Gruppe steht, aber sie ist eingetaucht in eine Fülle goldbrauner, warmer Töne, die den derben Gegenstand in eine Welt von Lichtschönheit zaubert. Der Künstler hat das Bild damit in eine echt künstlerische Sphäre gerückt, bei der der Reichtum des Sehens und die Schönheit der Farbe den Gegenstand hoch über alle Genrewirkung emporhebt. Das Bild ist — vielleicht eine Studie — in einem Zuge, wenn man so sagen darf, niedergeschrieben worden. Das gibt ihm eine Geschlossenheit, die der Künstler bei manchen seiner Werke in größerem Formate nicht erreicht hat. Braune



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Der Blumenkranz

Holz; 185×210 cm

München, Alte Pinakothek

Das Bild, das unter der reichen Sammlung Rubensscher Gemälde in der Alten Pinakothek von je einen besonderen Reiz ausgestrahlt hat, behandelt im Kern ein uraltes Motiv: Maria mit dem Christkind. Ein Bild in schwarzem Rahmen zeigt die Mutter Gottes in halber Figur, auf ihrem Schoß das nackte und aufrecht stehende Christkind haltend, — ein schlichtes Motiv, dessen ruhige und maßvolle Behandlung, dem Andachtsbild angemessen, das Bild aus der langen Reihe schöner Madonnenbilder, die uns die großen Maler der alten Zeiten geschenkt haben, nicht herausheben würde. Um den stillen Mittelpunkt des Bildes herum aber ist ein doppelter Kranz üppigen Lebens gezogen, einmal eine dicht gewundene Girlande bunter Blumen und um diese herum eine Kette von Putten und Engeln, die bemüht sind, den Kranz um das Madonnenbild zu befestigen. Rubens, der, so vielseitig seine Kunst gewesen ist, doch stets sich gleich geblieben ist in der Echtheit und Ursprünglichkeit des Gefühls, dessen Lebensfülle ebenso aus dem Farbenreichtum einer Landschaft wie aus dem Getümmel eines bewegten Kampfes widerstrahlt, läßt hier seine liebenswürdigste Seite kennen lernen: Er zeigt sich als unübertrefflicher Schilderer der ausgelassenen und fröhlichen Kinderspiele. Gewiß ist die ganze Komposition Rubens' eigenste Erfindung, wenn auch die Ausführung der Blumen von Rubens' Freund Brueghel herrührt. Nie ist die Parallele des blühenden menschlichen Kinderkörpers mit den Kindern Floras anmutiger und überzeugender gezogen worden als hier von Rubens, und die schwellenden Körper der Kinder fügen sich in die Pracht der Blumen wie in ihre allernatürlichste Umgebung. Zärtlichkeit und Entzücken hat den Pinsel des Malers geführt, dessen glückliches Auge oft dem Spiel der eigenen Kinder gefolgt sein mag, und dies spricht aus den lachenden Kindergesichtern des Bildes deutlich, auch wenn wir nicht wüßten, daß bei dem einen Engel rechts oben Rubens' zweites Söhnchen Modell gestanden hat. Das Bild ist aber nicht nur von jeher bewundert worden wegen der anmutigen Engel, sondern einen nicht geringen Teil seiner Beliebtheit verdankt das Bild auch den Blumen Brueghels, die, ein wenig spitz vielleicht in der Zeichnung, doch einen Reichtum der farbigen Erscheinung bieten, der es verstehen läßt, daß Rubens dem befreundeten Maler auf einer Tafel, der er selbst seine ganze Kraft geliehen hat, so viel Raum ließ. Und doch hat Rubens auch auf diesem Spezialgebiet seinem Freund den Rang abgelaufen. Brueghel war gewiß der erste Blumenspezialist seiner Zeit, und das Verständnis für den Organismus und den Reiz der Pflanzenwelt kann ihm nicht bestritten werden. Aber als Rubens um den Blumenkranz den reicheren und bewegteren Kranz der Kinderleiber gemalt hatte, mochte ihn die Versuchung angekommen sein, in freundschaftlicher Rivalität mit Brueghel sich auch auf diesem Felde zu versuchen, und er malte die prachtvolle Malvenranke im unteren Teile des Bildes rechts. Wie Rubens oft einzelne Teile seiner Bilder von anderen Malern ausführen ließ, Landschaften und Blumen vor allem, so hat man den Schluß daraus ziehen zu können geglaubt, daß Rubens das getan habe, weil er sich selbst auf diesem Gebiet dem andern unterlegen gefühlt hat. Wie irrig dies ist, kann man nicht besser einsehen als im Betrachten dieser Ranke, die das meisterlichste von Blumenmalerei ist, das gedacht werden kann. Das malerische Genie Rubens war völlig universell, und wenn er ein großer Maler in der Darstellung des menschlichen Körpers war, so war er's nicht minder bei Blumen. — Das Bild ist zu Anfang der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden, als Rubens auf dem Höhepunkt seiner Kunst und seines Lebens stand.

Braune



Rogier van der Weyden

(um 1400—1464)

Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend

Holz; 138×111 cm

München, Alte Pinakothek

Unter den Großmeistern der altniederländischen Malerei steht Rogier van der Weyden als einer der ältesten neben den Brüdern Eyck in vorderster Reihe. Wenn er die machtvolle Größe Johann von Eycks, wie die strenge Schönheit des Holländers Bouts nicht besitzt, so darf er sich doch vielleicht der größeren Anmut und Liebenswürdigkeit diesen gegenüber rühmen. Die altniederländische Tafelmalerei hat sich aus zwei Quellen entwickelt, aus der Glasmalerei, von der sie die Glut und die ungebrochene Reinheit der Farben hat, und aus der Buchillustration, aus deren sorgsamen und kalligraphischen Miniaturdarstellungen die prägnante Zeichnung erwuchs. Von hier kommt auch der Reichtum des Erzählens, dem man in den altniederländischen Tafelbildern mit immer neuem Reiz begegnet, und der in unserm Bild eine seiner anmutigsten Blüten getrieben hat. Bei Rogier van der Weydens Kunst im Besonderen ist aber noch ein dritter Faktor von hoher Bedeutung: seine enge Fühlung mit der Kunst der Wandteppiche. Rogier hat gar viele Entwürfe für Tapisserien gefertigt, und die hohe dekorative Schönheit seiner Tafelbilder, deren Aufbau so ganz in der Fläche gedacht ist, mag zum guten Teil daraus erklärt werden. Der Realismus seiner Zeit zeigt sich bei ihm mehr in der überaus delikaten Schilderung der Detailformen, als in der nicht immer ganz überzeugungskräftigen Realität der Hauptfiguren und des sie umgebenden Raumes. Weder das Sitzen der Maria noch das Niederknien des hl. Lukas ist unter der Fülle schön geordneten Gefältels der Gewänder völlig klar, aber jede Einzelheit ist von hohem malerischen Reiz, und die Beobachtung des zarten Kinderkörpers ist bewundernswert scharf und treu. In den Zügen des hl. Lukas hat man so viel Individuelles zu sehen geglaubt, daß man den Schluß daraus zog, der Kopf sei ein Porträt und zwar, was am nächsten läge, das Selbstporträt des Künstlers. Dies sei hier registriert, ohne daß die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der ansprechenden Hypothese weiter erörtet werden braucht. Aus der perspektivisch nicht ganz einwandfreien Halle heraus blickt man auf eine weite Landschaft mit Fluß und Stadt, man sieht Frauen, die Wasser geschöpft haben und die Stufen zum Markt hinansteigen, sieht Kinder, Reiter und Spaziergänger und darüber einen licht abgetönten heiteren Himmel. Die Freude an der Beobachtung der schönen Gotteswelt hat den Goldgrund verdrängt, der bei den älteren Bildern als übliche Folie für die Hauptfiguren diente, und die Lust am Fabulieren schafft sich ihr weites Feld. Man versteht, daß der Hintergrund unseres Bildes mit seinen amüsanten Einzelheiten oft genug benutzt worden, in einzelnen Stücken herauskopiert und für andere Kompositionen verwendet worden ist, wie denn die ganze Komposition eine der berühmtesten und glücklichsten der ganzen altniederländischen Kunst gewesen sein muß. Noch heute besitzen wir eine ganze Reihe sorgfältiger Wiederholungen, deren künstlerischer Wert bei einzelnen sich so gleich ist, daß es schwer ist, einem Exemplar den Vorzug zu geben. Wahrscheinlich sind sie unter den Augen des Künstlers von seinen Gehilfen angefertigt worden, und auch unser Bild wird trotz seiner Schönheiten schwerlich als das eigenhändige Original des Meisters angesehen werden können.

Braune



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 2

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Palma Vecchio, Sacra Conversazione / Tizian, Die Kreuzabnahme / Canaletto, Die ehemalige Markusschule / Gentile Bellini, Prozession auf dem Markusplatz (Teilstück) / Boccaccio Boccaccino, Vermählung der hl. Katharina



Palma Vecchio (Jacopo Negretti)

(1480—1528)

Sacra Conversazione

Leinwand; 126×195 cm

Venedig, Akademie

Dieses Bild wurde glücklicherweise im Jahr 1901 von der Galerie zu Venedig aufgefunden und aufgekauft. Es ist vielleicht eines der letzten Werke des großen Meisters, bei dem man, obgleich fast fünfzigjährig, niemals einen Rückgang seiner Kunst feststellen kann. Das prachtvolle Gemälde offenbart die ganze Kunst des Meisters, sowohl das Verhältnis zu seinen großen Zeitgenossen, als auch seinen eigenen persönlichen Charakter. Der Einfluß Tizians ist unverkennbar bei den zwei weiblichen Figuren und bei dem Christuskind: sie erinnern im Typus und in der Haltung an die Madonna mit dem Kind und der heiligen Agnes auf dem Bild Tizians im Louvre. Fast könnte man sagen, diese drei Figuren seien danach kopiert. Aber trotz der auffallenden Ähnlichkeit kommt die übermächtige Persönlichkeit Palmas überall zum Durchbruch. Palma setzt zu dieser Gruppe auf die eine Seite den heiligen Joseph, der, die Hand auf die Brust gelegt, das Christkind anbetet, und auf die linke Seite, wo bei Tizian der kleine Johannesknabe das Lamm streichelt, als Gegenstück Johannes den Täufer, schon herangewachsen, der anbetend vor der Jungfrau kniet. — Trotz des wunderbaren Gleichmaßes ist unsere Komposition leicht und natürlich. Die heilige Katharina, etwas mehr im Hintergrund zu Füßen der Madonna sitzend, legt, bescheiden und ernst in ihrer zarten Anmut, die Hand auf ihr Marterwerkzeug und richtet ihre leuchtenden lieblichen Augen auf das Kind. Echt kindlich stemmt sich der Christusknabe mit einem Füßchen auf die Hand der Mutter und wendet sich dem heiligen Joseph zu, plappernd und halb unbewußt die Gebärde des Segnens machend. — So ist die Sacra Conversazione hier eine lebhaft bewegte Unterhaltung zwischen Personen, die auf verschiedenste Art alle das gleiche Gefühl von Ergebung und Liebe ausdrücken. In einigen Einzelheiten ist die Malerei unvollendet, so z. B. bei der linken Hand der Madonna, bei dem Haar der heiligen Katharina und bei ihrem Marterwerkzeug. Vielleicht unterbrach der Tod grausam diese Arbeit von so lieblicher Schönheit. Höchstwahrscheinlich ist dies Bild dasselbe, von dem Ridolfi sagt: „Die Herren Widmann besitzen ein Bild von unserer Jungfrau, sitzend, die liebevoll zu Johannes dem Täufer blickt, der vor ihr kniet, von anderen Heiligen umgeben. Eine feine Arbeit des Künstlers.“ — Das Bild kam von der Galerie Widmann in Venedig zu den Herren Bedendo in Mestre und von dort in die Galerie zu Venedig.

Corrado Ricci



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Die Kreuzabnahme

Leinwand; 350×395 cm

Venedig, Akademie

Mit diesem ernsten Bilde des Schmerzes und des Todes schloß Tizian sein langes, ruhmreiches Leben der Arbeit ab. Fast hundertjährig, ruhig dem Tode ins Auge sehend, wählte er zu seiner letzten Ruhestätte die Kreuzeskapelle in der Kirche S. Maria dei Frari, in der zwei seiner schönsten Bilder aufbewahrt waren. Als Gegenleistung für die Brüder malte er eine Kreuzabnahme, sein letztes Werk, das wir hier vor uns sehen. — Trotz des abgeschlossenen Vertrags entstanden Uneinigkeiten zwischen den Brüdern und Tizian, so daß der Künstler auf den gewünschten Platz für sein Grab verzichtete und anordnete, daß sein Leichnam nach Pieve di Cadore gebracht und in der Familiengruft beigesetzt würde. Und das wundervolle Gemälde blieb unvollendet, nicht infolge des Todes, sondern infolge von Streitigkeiten und Ärgernissen. Später wurde das Bild von Palma Giovine aufbewahrt und vollendet, der diese Worte darauf schrieb: Quod Titianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit deoque dicavit opus. — Obwohl es nicht leicht ist, bei diesem zum Teil schlecht erhaltenen, zum Teil restaurierten Bild die Arbeit Tizians von der des Palma genau zu unterscheiden, so empfindet man doch deutlich die Eigenart des greisen Meisters. Nur Tizian konnte die Szene der Kreuzabnahme mit solch tiefer Tragik und mit solch lebenswahren Momenten erschaffen. Es scheint, als ob er hier den ganzen menschlichen Schmerz vereinigen wollte: in der Mutter, die die verzweifelten, stummen Augen auf das erloschene Antlitz des Sohnes richtet, in der Magdalena, die laut weinend um Hilfe fleht, und in Joseph von Arimatia, der sich in tiefster Ergebung und Liebe zu Boden geworfen hat. Wollte vielleicht der Künstler in dieser leidenschaftlichen Greisenfigur sich selbst verkörpern, wie manche glauben? — Die Haltung der Mutter, die den toten Sohn auf den Knien hält, ist ähnlich wie bei der Pietà Michelangelos. Aber während der junge Bildhauer die Szene sozusagen vergöttlicht, ihr ein himmlisches Gepräge verleiht, gibt sie Tizian ganz menschlich und fleischlich. — Das Bild, das der Maler sicher für einen erhöhten Platz bestimmt hatte, wie die wunderbare Rustikaarchitektur zeigt, erscheint wirr und unruhig beim Betrachten in der Nähe. Aber von einer gewissen Entfernung gesehen, wirkt es klar und lebendig im Ausdruck, in der Farbe, in der feinen, breiten Modellierung, so daß die greise Stimme des großen Meisters noch voll und tief die unruhigen Stimmen der Mitarbeiter und Restauratoren übertönt. Es ist das letzte Wort, das der Künstler zu uns spricht, in dem seine ganze Seele liegt, seine unermüdliche Liebe zur Kunst, sein großes edles Herz und sein tiefster Schmerz. Wohl niemand wird ohne tiefe innere Bewegung vor dem herrlichen Gemälde verweilen. Corrado Ricci



Antonio Canal
genannt Canaletto
(1697—1768)

Die ehemalige Markusschule

Leinwand; 39×69 cm
Venedig, Akademie

Einst sagte jemand, daß, wenn Venedig vom Erdboden verschwände (Quod Deus avertat!), so würden die Bilder des Canaletto genügen, um es uns für ewig unvergeßlich zu machen. Sicherlich tragen die kleinen Bildchen, die in der ganzen Welt verstreut sind, dazu bei, daß auch die ferne Wohnenden den wunderbaren Zauber dieser Märchenstadt kennen lernen, und daß denen, die sie gesehen haben, die Sehnsucht danach geweckt wird. — Canaletto führt uns hier an einen berühmten Punkt der Stadt, auf den Platz, wo der stolze Colleoni steht, das Bild des Söldnerführers, des Condottiere, wie ihn die Renaissance geschaffen hatte. Man sieht das Reiterstandbild nicht, das von einem Palast verdeckt wird. Statt dessen strahlt in blendendem Sonnenlicht die Front der Markusschule, der prächtige Sitz einer der größten Brüderschaften von Venedig. Der Maler führt uns auf dem sanft bewegten Wasser hin, unter dem blauen venezianischen Himmel, an dem leichte silberne und rosige Wölkchen schweben, die wie Perlmutter schillern. Hier und da leuchtet, grell von der Sonne beschienen, der Schnabel einer Gondel auf. Auf den Kais bewegt sich das Volk plaudernd in der süßen Weichheit der Mittagsstunde. Im Gegensatz zu dem prachtvollen Bau stehen die einfachen Häuser am anderen Ufer des Kanals, schmal und hoch, fast wie Bäume, die das Licht suchen, mit Schornsteinen, die wie lange dünne Stengel aussehen. — Canaletto hat in seinen Bildern — in anderen noch mehr als in diesem, das aus der Galerie Manfrin stammt — die unvergleichliche Schönheit der Stadt wiedergegeben, die die Versuchung und die Verzweiflung von so manchem Maler wurde. Als Sohn eines Theatermalers lernte er schnell die Fähigkeit, architektonische Fernsichten sozusagen zu improvisieren und die Licht- und Schatteneffekte hineinzusetzen, eine Fähigkeit, die seinem Genie wunderbar zustatten kam. Und dieses sein Genie ist von ganz besonderer Art: wenn andere „Landschaftsmaler“ sind, so ist er ein „Venedigmaler“, und zwar in dem Maße, daß er auch, als er in London und Rom malte, ganz unbewußt diese Städtebilder mit der märchenhaften venezianischen Atmosphäre umgab. — Man schrieb dieses Bild von der Markusschule auch schon dem Bellotto zu, aber ich glaube hier gerade die Eigenart des Canaletto zu finden, vor allem wie er die Architekturen wiedergibt und wie das ganze Bild in Luft und Sonne gebadet ist und durch die Reflexe des Wassers belebt wird.

Corrado Ricci



Gentile Bellini

(1429—1507)

Prozession auf dem Markusplatz (Teilstück)

Leinwand; das ganze Bild 370×245 cm

Venedig, Akademie

Das Bild, von dem wir den mittleren Teil wiedergeben, gehört zu dem Zyklus, den Gentile Bellini zusammen mit Lazzaro Bastiani, Carpaccio, Mansueti und Diana für die große Brüderschaft des heiligen Johannes Evangelista malte. Sie erzählen die Geschichte von der heiligen Kreuzesreliquie, die im Besitze dieser Brüderschaft war. Das Bild Bellinis stellt die Episode von Jacopo de Salis dar, einem Kaufmann aus Brescia. In dem Moment, in dem die Prozession die Kirche S. Marco verläßt, erfuhr er von dem tötlichen Sturz eines seiner Söhne und sofort wirft er sich mitten auf dem Platz auf die Knie und fleht die Reliquie an, durch ein Wunder seinen Sohn zu retten, was auch geschah. — Das ist der Gegenstand, oder vielmehr die Motivierung des großen Bildes von Gentile. Jacopo de Salis, der im Mittelpunkt der Szene stehen sollte, ist nur schwer auf dem Bilde zu finden. Er kniet hinter den beiden Brüdern, die unsere Tafel abschließen. Aber niemand wird dem Künstler daraus einen Vorwurf machen, denn statt dessen haben wir eine wunderbare Wiedergabe des Markusplatzes in seiner damaligen Gestalt und die köstliche Schilderung eines jener religiösen Feste, bei denen Venedig seine ganze Schönheit und seinen Reichtum entfaltete. So ist das an und für sich schon herrliche Werk von großer Bedeutung sowohl für die Kostümkunde als auch für die Geschichte des Platzes und der Gebäude, die jetzt zum Teil umgebaut oder niedergerissen sind. Die Pinselführung ist flott, sicher und außerordentlich ausdrucksvoll. Die Farben sind reich und von tiefster Harmonie, die weißen und roten Töne werden getragen und zusammengehalten von dem weichen goldenen Gesamtton. — Auf dem Ausschnitt, den wir wiedergeben, ist die Gruppe dargestellt, die den Schrein, in dem das heilige Holz aufbewahrt wird, unter einem Baldachin trägt, der mit den Wappen aller Brüderschaften geschmückt ist. Hier im kleinen Ausschnitt zeigt sich Gentile, vielleicht noch mehr als im Ganzen, als der hervorragende Künstler. Wenn man von den vielen hundert Personen, die in großen geschlossenen Massen das Bild beleben, jede Figur einzeln herausnehmen könnte, so hätten wir ebensoviel einzelne Gemälde, in denen sich die Zeitgenossen wiedererkannt hätten. Die vier Brüder, die den Schrein tragen, sind vollständig durchdrungen von der Wichtigkeit ihrer Aufgabe und lassen sich nicht beirren durch die Blicke der Umstehenden, die bei ihrem Vorübergehen schweigend die Köpfe entblößen. Der erste der Baldachinträger wendet sich um, um den Zug zu überwachen. Die Brüder vor ihm, alle ziemlich behindert durch die lange Kutte, die sie über ihre gewohnten Kleider angezogen haben, tragen die Wachskerzen in goldenen Kandelabern. Jede dieser Figuren und der sie umgebenden Menge ist so scharf charakterisiert, daß der aufmerksame Betrachter den Patrizier erkennt, der von der feierlichen Handlung und vor allem von seiner eigenen Persönlichkeit durchdrungen ist. Der mürrische Seefahrer mit dem weißen Bart könnte auch ein Mann aus unserem Volke sein, ebenso wie der zerstreut dastehende Jüngling, oder der fromme Mann, der ganz zerknirscht die Prozession verfolgt. — Das Bild ist bezeichnet und datiert: MCCCCLXXXXVI Gentilis Bellini Veneti equitis crucis amore incensus opus.

Corrado Ricci



Boccaccio Boccaccino

(1467—1524 oder 1525)

Vermählung der hl. Katharina

Holz; 87×140 cm

Venedig, Akademie

Das Bild ist bezeichnet „Bochazinus" und stammt aus dem Vermächtnis Contarini. Es ist das Hauptwerk des Meisters und wohl auch am meisten bezeichnend für seine Kunst. Hier begegnen sich ganz auffallend die Eigentümlichkeiten der ersten ferraresischen Meister und die Einflüsse Venedigs, vor allem im Typus der zwei Heiligen, die aus einem Bild des Cima da Conegliano herausgenommen zu sein scheinen, und in der Landschaft, die die Farben eines Giorgione zeigt. Und doch fällt uns die besondere Persönlichkeit Boccaccinos beim Betrachten des Bildes sofort ins Auge: die sorgfältige Ausführung, ohne dabei allzu glatt und poliert zu sein, die vornehmen, weichen und doch reichen und lebhaften Farben, das breite Erzählen und Anordnen, und die besondere Weichheit der weiblichen Figuren. — Was in anderen Schulen ein Ghirlandajo, Mantegna oder Vannucci waren, das war Boccaccino unter den Malern von Cremona, so sagt Lanzi, d. h. er war der modernste unter den alten und der älteste unter den modernen. Auf unserem Bild kann man das deutlich erkennen. Die Szene ist komponiert wie bei den ersten Quattrocentisten, und doch unterscheidet sie sich von den alten Vorbildern durch die lockere Anordnung der Personen. Vor allem ist die Madonna nicht mehr in die Mitte gesetzt, um die sich dann zu beiden Seiten je zwei Heilige gruppieren. Vielmehr nimmt die entzückende Gruppe der weiblichen Heiligen einen großen Teil des Bildes in Anspruch und beherrscht die Szene, während Johannes der Täufer und der heilige Petrus eben erst hinzugekommen zu sein scheinen, um vor den heiligen Frauen anbetend in die Knie zu sinken. Der weibliche Typus, der Boccaccinos Eigenart ist, ist hier dreimal wiederholt, einmal im Profil bei der heiligen Katharina, die, wie es sich für eine Braut ziemt, mit einem kostbaren Gewand aus venezianischem Gewebe und mit einem reichen Mantel bekleidet ist, das anderemal in Dreiviertelansicht bei der Madonna, und zum drittenmal fast ganz von vorn bei der heiligen Rosa, die uns mit den leuchtenden, klaren, etwas erschreckten Augen ansieht, wie sie auf den Bildern unseres Malers häufig vorkommen. Ist dieses süße Gesicht vielleicht das der ungetreuen Frau, die der Meister ermordete? Vielleicht! Sicher aber ist, daß unser feiner, so verführerischer Künstler als heftiger, jähzorniger Mann bekannt war, dessen Leben schlecht mit seinen Werken in Einklang zu bringen ist. Vasari wirft ihm heftig vor, Michelangelo beleidigt und verleumdet zu haben. Im Jahre 1497 war er in Mailand gefangen, von wo er nach Ferrara gebracht wurde, um dort zu arbeiten. Zwei Jahre darauf wurde er der Mörder seiner Frau!

Corrado Ricci



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 3

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Pietro Longhi, Die Tanzstunde / Giovanni Battista Pittoni, Die Verkündigung / Andrea Mantegna, Der hl. Georg / Cima da Conegliano, Tobias mit dem Engel und zwei Heiligen / Giovanni Bellini, Hl. Magdalena (Teilstück)



Pietro Longhi

(1702—1785)

Die Tanzstunde

Leinwand; 59×47 cm
Venedig, Akademie

Tiepolo verherrlichte mit seinen heiteren, vornehmen, harmonischen Farben Venedig in der Pracht seiner Feste. Auf den Bildern des Francesco Guardi, des Canal und des Bellotto sieht man eher wie in einem Spiegel die poetische Schönheit Venedigs, den matten Himmel, die Kanäle, die von Schauern der Wollust und des Jubels zittern, und die unruhigen, mannigfaltigen Menschenscharen und die geheimnisvollen Masken. Bescheidener und einfacher führt uns Pietro Falca, gen. Longhi, in die Häuser der Stadt oder lieber noch in die Paläste. Und in den reichen Sälen zeigt er uns mit viel Liebe und Sorgfalt die üppige Ausstattung, die Möbel, die Stoffe und die kostbaren Nippsachen. Zwischen die diskret leuchtenden Simse und vergoldeten Sessel und die weichen Falten der Portieren setzt Longhi seine Figuren, die voll von Eleganz und Grazie sind, aber kalt und leblos. Wenn Pietro Longhi fähig gewesen wäre, seine Venezianer im Haus so darzustellen, wie Guardi, Canal und Bellotto sie auf den Straßen spazieren gehen und sich auf Festen bewegen lassen, wenn er sie persönlicher gestaltet hätte in ihrem intimen Heim, im Gegensatz zu der Prachtentfaltung bei obengenannten Künstlern, so hätte Venedig seinen Lancret, Watteau oder Hogarth. Aber das hat er nie erreicht! — Unser Bild der Tanzstunde ist sehr bezeichnend für Pietro Longhi. Voll Würde lehrt der Tanzmeister die elegante Dame einen schwierigen Schritt, während der Musikant seine Geige spielt und die Mutter die ungefährliche Stunde bewacht. Reiche Gewänder, ausgesuchtes Beiwerk, heitere Farbtöne, aber keine Intimität, kein Charakter! Mehr Schalkhaftigkeit liegt in einer Dogenmütze, die sich zu einem maskierten Kopf niederbeugt, von Guardi auf ein Zentimeter Leinwand gemalt, als in unseren vier pompösen Figuren. — Es ist natürlich nicht richtig, von einem Maler das zu verlangen, was er nicht geben kann und will. Aber man wird zu dieser Gegenüberstellung gleichsam veranlaßt, wenn man hört, daß der Sohn des Pietro Longhi von den Bildern seines Vaters schreibt: „von allen Patriziern und von jedem, der Kunstwerke achtete, werden sie begehrt und kommen auch an die Höfe von Europa“, während wir wissen, daß der fruchtbare, wunderbare Francesco Guardi kaum sein Leben fristen konnte! — Auch an Lobsprüchen von bedeutenden Menschen fehlte es Longhi nicht, wie z. B. von Carlo Goldoni, Caspare Gozzi, der ihn sogar neben Tiepolo nennt und schreibt: „der Hauptwert liegt in der Naturbetrachtung wie bei Herrn Tiepoletto und bei Herrn Longhi in seinen besten Werken“. — Jedenfalls hat Longhi, im Vergleiche mit anderen Künstlern, eine sehr bequeme Laufbahn als Künstler gehabt und einen großen Teil seines Glückes verdankt er dem Umstand, daß er eine Kunstform wählte, die leicht und fröhlich jedem angenehm war und zu der damaligen Gesellschaft paßte, die sich gern so liebenswürdig wiedergegeben sah.

Corrado Ricci



Giovanni Battista Pittoni

(1686—1767)

Die Verkündigung

Leinwand; 153×204 cm

Venedig, Akademie

Giovanni Battista Pittoni gehört zu dem wunderbaren Kreis von Venezianern des 18. Jahrhunderts, den das Publikum und die Kritik lange Zeit ungerechterweise vernachlässigte und nicht würdigte. Wurde doch sogar Tiepolo, dieser gewaltige, faszinierende Maler, zu den Künstlern dritten Ranges und von schlechtem Geschmack gezählt! Nicht jene Kunst, sondern vielmehr die Kritik mußte sich von so viel Irrtum befreien. Jetzt ist man nicht zufrieden damit, den großen Meister auf den ihm gebührenden Platz zu setzen, sondern die Kritiker erforschen, studieren und ehren auch die, die den ruhmreichen Weg, den Tiepolo durchwandert hat, zunächst geebnet hatten und dann befolgten. — Unsere Verkündigung ist fein und vornehm in der Farbe, in der Haltung vielleicht etwas affektiert, aber bewegt und mit großer Leichtigkeit entworfen. Der persönliche Charakter Pittonis kommt hierin vortrefflich zum Ausdruck. Zum Unterschied von den Künstlern seiner Zeit bevorzugt er heilige Bilder, in denen er ein tiefes religiöses Gefühl offenbart, trotz der Lebhaftigkeit und der Freiheit der Bewegungen. Die dramatische Wirksamkeit der Kontraste von Licht und Schatten weiß er wohl zu benutzen, aber er mildert sie durch eine Eleganz, die man fast französisch nennen kann. Nur hat er kein Glück in der Wahl seiner Typen. Seine Figuren sind leicht kenntlich durch besonders lange und spitze Nasen und durch besonders kindliche Augen, die nicht recht passen zu den wunderbaren, vornehmen Gestalten, die einen wichtigen Faktor der vorhergehenden venezianischen Malerei ausmachen. Aber auch G. B. Tiepolo konnte ihr hierin nicht folgen! Corrado Ricci



Andrea Mantegna

(1431—1506)

Der heilige Georg

Holz; 61×32 cm

Venedig, Akademie

Das kleine Bild (kaum größer als ein Blatt aus einem Missale) bleibt dem Beschauer als ein grandioses Werk im Gedächtnis haften, ja, unser hl. Georg erscheint monumental wie der des Donatello, und so oft man zu dem entzückenden Bildchen zurückkehrt, erstaunt man über seine Kleinheit. Aber das ist nicht die einzige Eigentümlichkeit des Bildes, vor allem ist es interessant dadurch, daß dieses Bild voll Grazie, Eleganz und Lieblichkeit von dem ernstesten, stärksten und gleichsam herbesten Künstler des Quattrocento gemalt ist. So ist es eines der kostbarsten und seltensten Gemälde der Galerie von Venedig und eines der bedeutensten und vollkommensten des großen Meisters, obwohl es nichts besonders Auffallendes hat und obwohl es nicht zu den Hauptwerken gezählt wird, die die Menge aufsucht und am meisten bewundert. — Der junge Held schaut scheinbar auf die befreite Tochter des Königs von Kappadozien und auf das Beifall bezeugende Volk mit der schlichten Ruhe eines Heiligen, eines Helden. Hinter ihm erhebt sich eine bergige Landschaft mit einem gewundenen Weg, der in die Stadt führt, alles liebevoll in den Einzelheiten behandelt. Wer dies Bild mit Liebe und Ehrfurcht betrachtet, wird einen tiefen Eindruck von der Gestalt dieses blonden, liebenswürdigen Jünglings erhalten, den er nicht mehr vergißt. Der schlanke kräftige Körper lebt unter der leuchtenden Rüstung. Die einfache Natürlichkeit in der Haltung, die keine Ermüdung, keine Herausforderung zeigt, spricht von der Heldentat, die er ohne Gewalt, fast unbewußt vollführt hat. Die einzigen Zeichen von dem Kampfe sind das Schwert, auf das der Heilige sich stützt, und das schreckliche tote Ungeheuer zu seinen Füßen, das der Künstler in seiner ganzen Größe, Schlaffheit und Widerlichkeit gegeben hat, weniger stilisiert als gewöhnlich die Drachen gegeben werden. — Andrea Mantegna malte den hl. Georg in der Mitte seiner künstlerischen Laufbahn, als der Aufenthalt am Hof von Mantua in ihm einen neuen Sinn für Schönheit und Luxus geweckt hatte. Und dabei waren seine jugendlichen Fähigkeiten und Kräfte noch ganz lebhaft und frisch. Man sieht gleichsam die herbe Miene des Meisters, auf der letzten Stufe der Jugend angelangt, noch einmal zurückblickend, mit diesem Bilde sie grüßend, das die glücklichste Zeit der Kraft, der Schönheit und des Heroismus vereint und idealisiert.

Corrado Ricci



Cima da Conegliano

(1459—1517)

Tobias mit dem Engel und zwei Heiligen

Leinwand; 160×180 cm.

Venedig, Akademie

Obwohl dies Bild nicht zu den schönsten des Meisters zählt, so ist es doch sehr charakteristisch für seine Kunst und zeigt die guten und schlechten Eigenschaften, die ihm eigen sind. Die gut gezeichneten Figuren und die breite, harmonische Gewandung zeigen, wie gewissenhaft und geschickt der Künstler war. Der liebliche Ausdruck himmlicher Güte in den Mienen und die geheimnisvolle, tiefe Feierlichkeit der Szene machen Cima zu dem köstlichsten Maler unter den Venezianern. Nur er konnte dieses reine, klare, weiche Kolorit, ohne matt zu sein, geben. Auch die Landschaft im Hintergrund ist bezeichnend für ihn mit den steilen Felsen, mit der weichen Wellenbewegung der Hügel und mit dem frischen Grün unter leuchtendem Himmel. Man erkennt hier die Landschaft von Conegliano, die der Künstler fast auf all seinen Bildern wiedergibt, die er in seinem Herzen trug, obwohl er in dem glänzenden Venedig lebte, und berühmt machte. Wenn trotz aller dieser Vorzüge das Bild nicht restlos befriedigt, so liegt die Schuld nicht nur daran, daß das Bild durch Übertragen von Holz auf Leinwand Schaden erlitt, und nicht nur in den schlechten Verbesserungen, als vielmehr in der unzusammenhängenden Komposition, die der Szene ihre Intimität und ihren poetischen Reiz nimmt. — Der Erzengel Raffael, der dem Tobias versprochen hat, den kleinen Knaben auf seinem langen Weg zu begleiten, hat seine Aufgabe beendet. Der kleine Tobias hat nicht nur das Geld eingetrieben, das der Vater einem fernen Freund geliehen hatte, sondern in der Galle des großen Fisches, den er kaum tragen kann, bringt er dem alten Vater das Heilmittel, das ihn von der Blindheit retten soll. — Der Knabe berührt ungeduldig, aber respektvoll, mit einer zaghaften graziösen Bewegung den Arm seines Begleiters, als ob er ihn fragen wollte, ob das Vaterhaus noch weit weg sei. Und der Engel antwortet mit lieblicher Milde. — Wenn wir nur die zwei Wanderer sehen würden, so könnten wir meinen, ihre kurzen leisen Worte zu hören und wären mit ihnen ergriffen. Aber die zwei Heiligen im Bild, die vollständig aus der Szene herausfallen, rauben die Intimität und Poesie. Durch die reichen Gewänder und die Aufdringlichkeit ihrer Person verdrängen sie die zwei Hauptpersonen und lenken die Aufmerksamkeit von ihnen ab. Und dieser Mangel in der Fähigkeit zu komponieren ist eine Eigentümlichkeit in der Kunst Cimas, die sonst so fein und auserlesen ist. — Der Apostel Jakob, der heilige Wanderer, und der hl. Nikolaus von Bari, der Schutzherr der Schiffer, sind hier herbeigezogen, um ihren Schutz zu Land und zu Wasser dem jungen Wanderer anzubieten, zu dessen Verherrlichung die Eltern das Votivgemälde stifteten. — Das Bild hing ursprünglich über der Eingangstür der Kirche S. Maria della Misericordia. Um eine schadhafte Mauer auszubessern, wurde es im Jahre 1827 für 120 Zechinen verkauft. Ungefähr 25 Jahre später kaufte es die Regierung für die Galerie für 40000 Lire.

Corrado Ricci



Giovanni Bellini

(1430—1516)

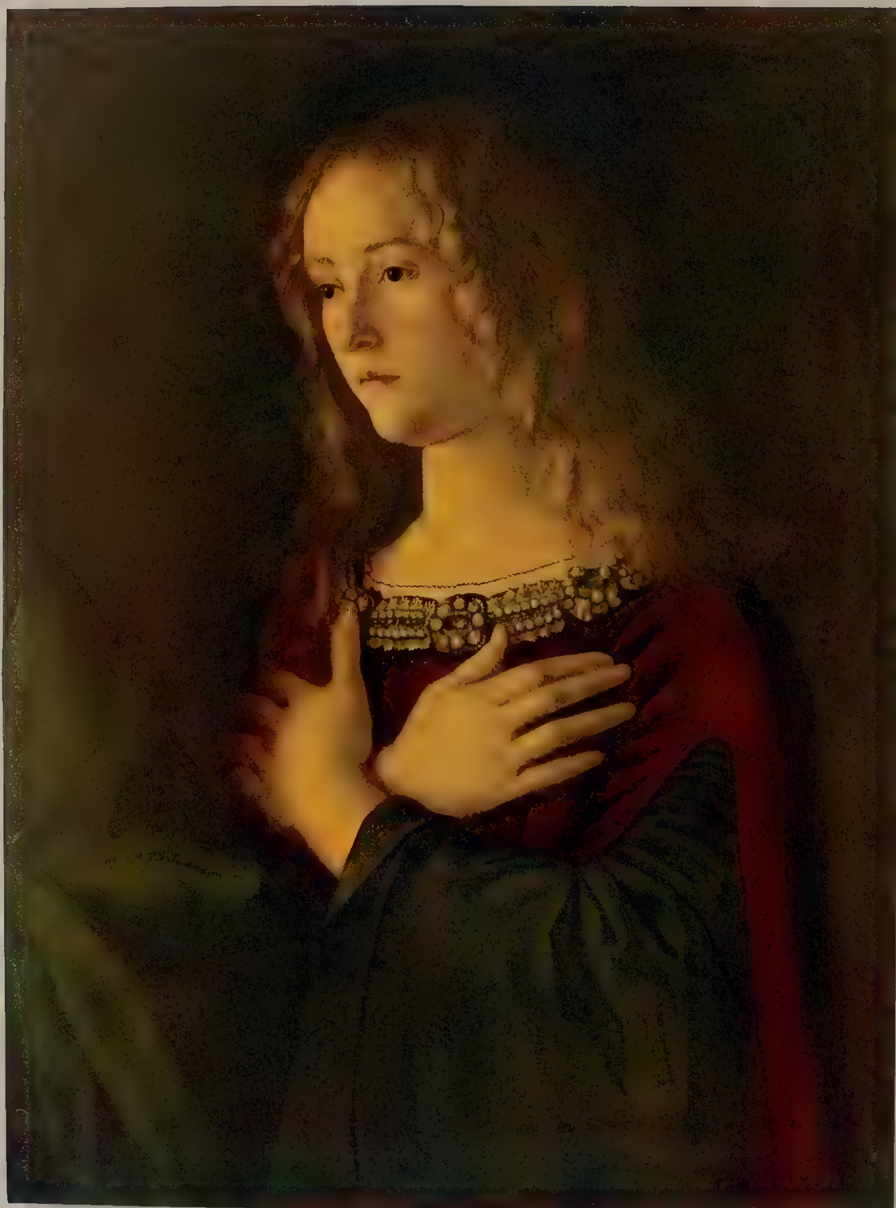
Heilige Magdalena (Teilstück)

Holz; Gesamtbild 56×105 cm

Venedig, Akademie

Das Bild, aus dem unsere Magdalena entnommen ist, stammt aus der Periode, in der Giovanni Bellini die höchste Blüte seiner Kunst erreicht hatte, als auch die Madonna mit den Bäumchen und das Altarwerk von S. Giobbe entstand. In der Mitte sieht man die Madonna mit dem Kind, zu beiden Seiten, anbetend, die heilige Katharina und Magdalena. Jede dieser drei Figuren ist so in ihre eigenen Gedanken versunken, daß kein äußeres Band sie zusammenhält, aber die tiefe innere Trauer auf den lieblichen Gesichtern und der wunderbare Goldton verbindet die drei Halbfiguren. — Unsere Magdalena ist in der Tat ein in sich abgeschlossenes Bild, wie wohl selten der Ausschnitt aus einem Gemälde. Der liebliche Blick ist nach innen gerichtet, in tiefe Gedanken versunken, sicherlich fromme, religiöse Gedanken, wie die auf der Brust gekreuzten Hände verraten. Dieses schöne junge Geschöpf mit dem offenen Ausdruck in dem zarten Gesicht, mit den frischen, geschlossenen und ernsten Lippen, ist keine Sünderin. Nichts zeigt die Verführerin, trotz der wunderbaren Schönheit, trotz der langen goldenen Haare, dem reichen Gewand und der Schmuckstücke. Niemals erscheint das venezianische Gewand dieser Zeit schlichter und sittsamer als hier. Aber dennoch sehen wir hier die reuige Magdalena, die sich die härtesten Prüfungen auferlegt hat! — Wahrscheinlich sind die beiden weiblichen Gestalten in anbetender Haltung, die eine reifer an Jahren, die andere noch sehr jung, die Bildnisse von zwei Frauen (Mutter und Tochter?), die die Namen Katharina und Magdalena trugen, und die das Bild bei dem Künstler in Auftrag gaben.

Corrado Ricci



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 4

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Vittore Carpaccio, Musizierender Engel (Teilstück) / Bonifazio Veronese, Das Gastmahl des Reichen / Paolo Veronese, Selbstbildnis (Teilstück aus dem Gastmahl des Levi) / Paolo Veronese, Der Seneschall (Teilstück aus dem Gastmahl des Levi) / Pier Maria Pennacchi, Die Verkündigung



Vittore Carpaccio

(1455—1526)

Musizierender Engel

Teilstück des Bildes:
Die Darstellung im Tempel

Holz; das ganze Bild 405×225 cm
Venedig, Akademie

Das große Gemälde, dem unser Lautenspieler entnommen ist, schmückte einst die Cap. Sanudo in der Kirche S. Giobbe. Es ist eines der Hauptwerke des Carpaccio. Wir sehen darauf die Darstellung im Tempel mit dem hl. Simeon in prächtigem Priestergewand, das von zwei Geistlichen getragen wird, mit der hl. Anna und der Magd mit den Tauben. Die ernste feierliche Handlung wird begleitet von einem Trio von Engeln, die Flöte, Violine und Laute spielen. Der Lautenspieler, den wir hier wiedergeben, sitzt in der Mitte auf einer erhöhten Stufe des Sockels und scheint der Leiter des kleinen Konzertes zu sein. Die ganze Figur, fein im Aufbau und in der Farbe, ist voll Grazie und Natürlichkeit. Das große Instrument liegt fest auf den gekreuzten Beinen. Die Augen des Kindes folgen aufmerksam den Fingern der rechten Hand, wie um sich zu überzeugen, daß sie die Saiten an der richtigen Stelle greifen. Die freie, ungezwungene Haltung verleiht der reizenden Figur Leben und Anmut. — Für dieselbe Kirche S. Giobbe hatte auch Giovanni Bellini eine Madonna mit Kind und sechs Heiligen gemalt. Zu ihren Füßen hatte er auch drei musizierende Engel mit Violine, Laute und Lyra gesetzt, so daß ein alter Dichter glaubte, Carpaccio habe mit ihm wetteifern wollen in derselben kleinen Gruppe. Aber es gibt genügend Gründe, um die Vorliebe der Künstler, musizierende Engel bei heiligen Bildern anzubringen, zu erklären: solche Gruppen geben den Bildern einen weichen, freudigen Ton, der mit den mystischen Gegenständen fein zusammenklingt, und außerdem gestatten sie dem Maler eine größere Freiheit in Haltung und Komposition, die die heiligen Szenen nur selten zulassen, die aber ihrer Phantasie schmeichelt. — Zum Studium der alten Musikinstrumente sind diese kleinen Musikanten von großer Wichtigkeit, weil die Liebe zur Naturtreue bei den Malern des Quattrocento so groß ist, daß ihre Darstellungen den Wert von Dokumenten haben.

Corrado Ricci


VICTOR CARPATHIVS
·M·D·X·

Bonifazio di Pitati,
genannt Bonifazio Veronese
(1487—1553)

Das Gastmahl des Reichen

Leinwand; 200×426 cm
Venedig, Akademie

Als Schüler des Palma Vecchio war Bonifazio Veronese ein hervorragender Kolorist. Von irgend jemand wurde er sogar als der glänzendste Kolorist bezeichnet von der ganzen venezianischen Schule, bei der ja überhaupt die Farbe vorherrschend war. Seine reiche, herzhafte Palette bleibt immer äußerst vornehm und mit dem leuchtenden, starken Auftrag der Farbe löst er immer ein Gefühl der Freude, der Süßigkeit aus. Nicht ein Ton, nicht eine farbige Nuance verletzt oder fällt aus dem Bild heraus, wie z. B. bei den Gemälden der Ferraresen, die doch vorzügliche Koloristen waren, weil bei ihm das Ganze wie ein fein gestimmter Chor von Stimmen in vollkommener Harmonie aufgeht. — Auf dem Bild sehen wir einen vornehmen Herrn zwischen zwei jungen Damen oder Kurtisanen, die einem kleinen Konzert lauschen. Die Damen, echt venezianisch im Typus, in den prunkvollen, ausgeschnittenen Gewändern, in der lässigen weichen Haltung, haben sich zurückgezogen in den stillen Winkel eines schönen venezianischen Landhauses, um sich dem Vergnügen hinzugeben, einer Musik zu lauschen, die die Sinne umschmeichelt und einschläfert in ruhiger wollüstiger Freude. Die drei Musikanten lesen die Noten aus dem Buch, das der kleine Mohr vor sie hinhält. — Die Szene scheint also ein Konzert darzustellen, ein beliebtes Thema bei den Malern des 15. und 16. Jahrhunderts, die Freude an der Musik hatten und häufig selbst Sänger und Spieler eines Instruments waren. Aber der Auftraggeber hatte sicher bei dem Künstler ein religiöses Bild bestellt mit der Erzählung des Gastmahles des Reichen. Man sieht auch wirklich in einer Ecke den Lazarus, der, hager und eingefallen (begleitet von dem treuen Hund, der ihm die Wunden leckt), mit ausgestreckter Hand um Hilfe bei dem reichen Herrn bittet. — Manche erkennen in dem reichen Herrn Heinrich VIII. und in der Dame zu seiner Rechten, aber mit weniger Wahrscheinlichkeit, Anna Bolena. Das Werk, zwischen 1510 und 1520 gemalt, ist unter dem Einfluß Tizians entstanden. Es ist vielleicht das Hauptwerk Bonifazios. Der Vizekönig Eugen Beauharnais kaufte es von der Familie Grimani Giustinian ungefähr 1810 und machte es der Akademie zum Geschenk.

Corrado Ricci



Paolo Caliari,

genannt Paolo Veronese

(1528—1588)

Selbstbildnis

Teilstück aus dem Gastmahl des Levi

Leinwand; das ganze Bild 550×1278 cm

Venedig, Akademie

Ungeduldig, aufgeregt, gleichsam unzufrieden mit dem Verlauf der Tafel, so hat sich Paolo Veronese hier wiedergegeben als junger Herr, gekleidet in Seide, Brokat und Samt in jenen warmen grünen Tönen, die er besonders liebte. Er wendet sich an die Schar der Diener mit einer heftigen Bewegung des Vorwurfes. Die lebhaft bewegte Gestalt bewahrt doch die ganze Eleganz eines vornehmen Herrn, und der erzürnte Ausdruck im Gesicht ist voll edler Energie. — Aber dieser Edelmann, wie auch der kleine Mohr (man beachte den feinen Zusammenklang der zwei Farben Rosa und Grün!), der Spaßmacher und der Mann, der die Gabel in den Mund steckt, schienen zu wenig fromm und zu ungewohnt für ein „Gastmahl des Levi". Denn von ihnen war hauptsächlich die Rede in dem Prozeß, der gegen Paolo wegen dieses Bildes anhängig gemacht wurde. Als die Richter Paolo fragten, „wer denn nach seiner Meinung bei diesem Gastmahl zugegen gewesen sei", antwortete er: „Ich glaube, daß Christus und seine Jünger dabei waren. Wenn aber auf dem Gemälde noch Raum bleibt, so füge ich Figuren nach meinen Intensionen bei". — „Und diesen Narren mit dem Papagei in der Hand, warum habt Ihr ihn auf dieses Bild gemalt?" — „Als Verzierung, wie es sich gerade ergab". — Und den Apostel, der den Kopf über den Tisch beugt und die Gabel mit einer wenig korrekten Bewegung in der Hand hält, entschuldigte der Maler genial mit den Worten: „Der eine hat eine Gabel, mit der er sich die Zähne reinigt". — Im übrigen gab er die beste und treffendste Antwort, die ein Künstler überhaupt einem solchen Richterstuhl geben konnte, indem er sagte, wie man in dem einzigartigen Prozeß lesen kann: „Wir Maler nehmen uns die Freiheiten, die sich die Dichter und die Narren nehmen".

Corrado Ricci



Paolo Caliari,

genannt Paolo Veronese

(1528—1588)

Der Seneschall

Teilstück aus dem Gastmahl des Levi

Leinwand; das ganze Bild 550×1278 cm

Venedig, Akademie

Diese charakteristische, lebensfrohe Figur, die manche für den Koch hielten, ist wohl eher das Porträt eines Herrn, der das Amt des Seneschall, d. h. die Aufsicht über die Tafel haben sollte. Auf dem Gemälde bildet diese Figur ein ausgezeichnetes Gegenstück zum Bildnisse des Paolo selbst, der scheinbar ebenfalls Sorge trägt für den guten Verlauf des Festes. Hier muß auch besonders erwähnt werden, wie bei der scheinbar zügellosen Freiheit der überfüllten, lebhaften Szenen doch immer das Gleichgewicht in der Komposition gewahrt ist, das dem Ganzen die notwendige Harmonie gibt und einen Teil der wunderbaren Schönheit des Bildes ausmacht. — Hier sind die zwei Figuren in vollkommener Symmetrie aufgestellt, auf den beiden obersten Stufen der Treppen, und doch sind die Personen in sich ganz verschieden. Hier ein schlanker, eleganter junger Herr in lebhafter Bewegung, — da ein fetter älterer Mann, der wohl aufmerksam die Diener beobachtet, aber unbeweglich und träge kaum auf das hört, was der Mohr ihm berichtet. Dieser blickt ihm noch besonders scharf ins Auge, um seine Aufmerksamkeit besser auf sich zu lenken oder ihn von dem Gesagten zu überzeugen. — Bei der schlanken, jugendlichen Figur unterstreichen die großen Falten des durch die Handbewegung geöffneten Mantels noch die elegante hohe Gestalt, — hier dagegen schmiegt sich der weiche orientalische Stoff um den dicken Körper der behäbigen Person, die in ihrem vollen, feisten Gesicht an manche römische Imperatorenbilder erinnert.

Corrado Ricci



Pier Maria Pennacchi

(1464—1515)

Die Verkündigung

Venedig, Akademie

Um die Schönheit dieses Bildes, das erst vor kurzem in die Akademie kam, zu würdigen, müssen wir es uns vor allem auf dem Platz vorstellen, für den es bestimmt war, d. h. als Orgelflügel in der Kirche S. Maria dei Miracoli. Bei geöffneten Flügeln sah man die Innenseiten, die ebenfalls von Pennacchi mit den Heiligen Petrus und Paulus (von denen nur Petrus gefunden wurde) bemalt waren. Bei geschlossenen Flügeln scheint es, als ob die Wände des jungfräulichen Gemaches auf unserm Bild die Dekorationen von wundervollem gestreiftem Marmor der Kirchenwände fortsetzten. Man könnte denken, der Maler habe die heilige Szene in den Raum der Kirche S. Maria dei Miracoli verlegen wollen. Hier, an seinem Platz, erweckte die Malerei die Illusion, als ob der Engel einträte in die Kirche in eiliger Bewegung, so daß die Kleider heftig bewegt sind, um die Jungfrau zu überraschen, die, in gewolltem, vollkommenem Gegensatz, die Ruhe bewahrt und in tiefer Ergebung in der Lektüre eines heiligen Buches fortfährt. — Im 15. und 16. Jahrhundert war es Brauch, die Orgelflügel der Kirchen reich zu schmücken. Bedeutenden Künstlern wurden die Aufträge und die Ausführungen übergeben, die diese Aufgabe besonders liebten, da sie alle Kunstformen vereinigte: Architektur, Skulptur, Malerei und ihre schöne Schwester: die Musik. — Oft wurden diese Arbeiten von einem einzigen Künstler ausgeführt, oder wenigstens entworfen und geleitet. So ergaben denn all die verschiedenen Ornamente und Formen und Malereien eine vollkommene Harmonie, auch wenn das Instrument geschlossen und stumm war. Später wurden viele dieser Orgeln ihres vergoldeten und bemalten schönen Gewandes beraubt, die Flügel, die Aufsätze, die Rahmen sind zerstreut und zerstört worden. So ging es auch mit der Orgel, die Pier Maria Pennacchi für S. Maria dei Miracoli um 1510 entworfen und gemalt hatte. Ungefähr 1816, als das Kloster in eine Kaserne umgewandelt war, wurde die Madonna nach S. Francesco della Vigna gebracht. Dort sah sie Moschini 1819, beschrieb sie in kurzen Worten (er bedauerte, daß der dazugehörige Verkündigungsengel fehlte) und hielt sie für ausgezeichnet genug, um als ein Bild des Giovanni Bellini angesehen zu werden. Und dort blieb sie, gleichsam in Erwartung, bis vor einigen Jahren, 1907, ein italienischer Student in einer Privatsammlung in London den dazugehörigen Engel des Pier Maria Pennacchi erkannte, der scheinbar nach der Vereinigung mit der „Ancilla Dei" verlangte. Und er vereinigte sie auch, weil alle, auch der englische Besitzer, die Sehnsucht des Engels mitfühlten. Und der Engel flog zurück nach Venedig und wurde in die Galerie gebracht, wo er gleich mit der Jungfrau vereint wurde, die man aus S. Francesco della Vigna herbeigeholt hatte. Corrado Ricci



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 5

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Tizian, Himmelfahrt Mariä (Teilstück) / Tizian, Himmelfahrt Mariä (Gesamtbild) / Paolo Veronese, Venezia, Herkules und Ceres / Rosalba Carriera, Damenbildnis / Francesco Vecellio, Die Verkündigung



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Himmelfahrt Mariae (Teilstück)

Holz; Gesamtbild 690×360 cm

Venedig, Akademie

Wir sehen hier im Ausschnitt die Madonna, die gen Himmel fliegt. Sie fliegt wirklich, diese wunderbare Gestalt, so übermenschlich schön in allem, was die Menschheit Schönes hat: Jugend, Kraft und Freude. Sie fliegt mit offenen Armen wie mit Flügeln, den Blick zu Gott gerichtet, die Augen leuchtend beim Schauen des Paradieses. Schon ist sie allem Irdischen weit entrückt, in ihren Mienen liegt höchste Glückseligkeit und in ihren leuchtenden Augen seliges Entzücken. Die Seele hat schon die Erde verlassen und der Körper, der seine Schwere bewahrt hat, scheint durch eine wunderbare Kraft nach oben getragen zu werden, um ihr zu folgen. — Trotz all dieser Schönheit muß man zugeben, daß gerade diese Figur der gen Himmel fliegenden Jungfrau, mehr noch als das übrige Bild, die ängstlichen und frommen Gemüter beunruhigen konnte. Man denke nur an die Madonnenbilder, mit denen die venezianische Kunst des 15. Jahrhunderts die Altäre geschmückt hatte und die die Gläubigen noch immer verehrten und anbeteten. Ihnen mußte es scheinen, daß Tizian, statt die Jungfrau in den Himmel zu erheben, sie zur Erde zurückgerufen habe, indem er ihr das Aussehen einer jener prachtvollen Gestalten gab, die aus Friaul nach Venedig kamen und noch kommen, mit ganz irdischer Schönheit, mit mächtigem Leib, durch das weite Gewand noch betont, und mit blühendem, robustem Gesicht. — Auch die Putten, die den Mantel tragen und aus den Wolken hervorkommen, sind so wenig heilig als nur möglich. Aber glücklicher, ungezwungener und leichter konnte man wohl kaum eine Schar Kinder in Freiheit wiedergeben, die ihre schöne Mutter gen Himmel geleiten.

Corrado Ricci



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Himmelfahrt Mariae

Holz; 690×360 cm

Venedig, Akademie

Im Jahre 1516, als der Maler aus Cadore, noch nicht 40 Jahre alt, unter der Fülle von Künstlern in Venedig schon einen hervorragenden Platz eingenommen hatte, übergaben ihm die Franziskaner von S. Maria dei Frari den Auftrag, ein großes Gemälde für den Hauptaltar ihrer Kirche zu malen. Der Padre Guardiano ließ gleich den wundervollen Rahmen aus Marmor herstellen, in den das Gemälde gestellt wurde und auch stehen blieb, bis es 1821 in die Akademie überführt wurde. — Tizian malte an dem Bilde zwei volle Jahre. Endlich 1518, zum Fest des hl. Bernhard, ist die Assunta in der gewaltigen Kirche aufgestellt und das Volk wurde zugelassen, um es zu betrachten. An dem Tag waren während des Gottesdienstes zu Ehren des Heiligen alle Arbeiten eingestellt und die Geschäfte geschlossen. Und so wurde viel von dem gewaltigen, kühnen Werk gesprochen. Auch sprach man von der Unzufriedenheit der Brüder, denen das Bild nicht religiös genug war, von dem Zorn des Künstlers, der es deshalb zurückhaben wollte, und von dem kaiserlichen Gesandten, der das Bild von der Kirche loskaufen wollte. All dies schürte die Neugier in der Menge, die sich in die Kirche drängte. Als aber das venezianische Volk dem wunderbaren Werk gegenüberstand, erhob sich ein einstimmiger Laut der Bewunderung und des Staunens, so daß die Zweifler still blieben und der Ruhm Tizians mit einem Schlag zu der Höhe emporschwang, von der er niemals wieder herabstieg. — Wer sich aber in die damalige Zeit zurückversetzt, wird die Bedenken der Brüderschaft verstehen. Die Abweichung von den traditionellen Formen war zu heftig und zu plötzlich, um nicht ängstliche Gemüter und religiöse Geister zu verwirren. Die aufgeregten, klagenden Apostel unten, die nur durch die Leuchtkraft der Farben hervortreten, scheinen eher die Jungfrau zur Erde zurückrufen zu wollen, als sie mit ihren Gebeten in den Himmel zu begleiten. Der Halbkreis von Putten, der uns in die Höhe führt, die durch luftige Farben und aufsteigende Perspektive gegeben wird, ist nicht mehr die gewohnte „Glorie" von anbetenden Engeln. Alles ist hier voll Leben und Empfinden der mannigfaltigsten Art: der eine schaut voll Bewunderung, der andere ruft oder spricht oder winkt oder singt oder spielt in zügelloser Ungebundenheit. Laut schallender Jubel ertönt von einer Schar Putten, die trunken sind von Lust, Licht, Freiheit und Freude. — Aber gerade diese neue Schönheit, die einen Teil des Volkes in Begeisterung mit sich riß, konnte bei dem anderen Teil Ärgernis erregen. Auf dem Altare von S. Maria dei Frari, in seiner ganzen Größe, im rechten Licht, auf seinem ihm bestimmten Platze und zu seiner Zeit gesehen, bedeutete dieses Meisterwerk auch eine vollständige Umwälzung. Corrado Ricci



Paolo Caliari, genannt Veronese

(1528—1588)

Venezia, Herkules und Ceres

Leinwand in Form eines gemischtlinigen Kreuzes;
307×325 cm
Venedig, Akademie

Dieses dekorative Gemälde stammt aus dem Magistrato delle Biade des Palazzo Ducale. Manche glauben, daß es mit anderen Gemälden des Dogenpalastes zusammen bestellt wurde bei Gelegenheit der großen Festlichkeiten, mit denen Heinrich III., König von Polen, am 18. Juli 1574 in Venedig empfangen wurde, der seinem Bruder, Karl IX., auf dem Thron von Frankreich folgen sollte. — Die vornehme weibliche Gestalt, triumphierend in ihrer Schönheit, auf einem Thron sitzend, ist Venezia. Auf einer Seite lehnt Herkules, Ritter und Sklave zugleich, als Verkörperung der Kraft, die dem herlichen Geschöpf zum Angriff und zur Verteidigung zur Verfügung steht. Ceres, in huldvoller Haltung, bietet ihr ihre Schätze an Ähren dar (eine Anspielung auf den Magistrato delle Biade), die sie im Schoße hält und die zwei Putten bringen, die die schwere Last kaum tragen können. — Die Figuren sind frei in der Bewegung und doch wunderbar zusammengeschlossen. Die Hauptpersonen sind fein hervorgehoben und der Form des Gemäldes vorzüglich angepaßt. Wie entzückend ist der gebogene Körper des einen Putto in den unteren Kreisbogen hineinkomponiert! Und wie natürlich und frisch belebt die graziöse Bewegung der Ceres die rechte Seite des Bildes! — Das herrliche Gemälde vereinigt alle die hervorragenden Eigenschaften Paolos: die grandiosen Gestalten sind durch das liebliche, durchsichtige Kolorit harmonisch verbunden, die verschleierten stumpfen Töne wechseln ab mit sonnigen Flecken, die voll jubelnder Freude sind. — Th. Gautier bezeichnete Paolo als den größten Koloristen der Welt; Tizian nannte ihn die Zierde der Malerei, und Guido Reni erklärte, wenn er seine künstlerische Persönlichkeit hätte wählen können, so hätte er Paolo sein mögen. In gewissem Sinne sind dies übertriebene Lobsprüche, die aber zeigen, wie Paolo, mit Recht, seinen Platz unter den größten Künstlern hat. Corrado Ricci



Rosalba Carriera

(1675—1757)

Damenbildnis

Pastell; 57×46 cm
Venedig, Akademie

Ich glaube nicht, daß unser Bild ein Selbstporträt der Künstlerin ist, wie manche annehmen. Die vornehme Dame, nicht mehr ganz jung, aber noch immer schön, mit großen dunklen Augen, mit schön gezogenen Augenbrauen (von Natur oder mit dem Stift?) und mit gebieterischem Ausdruck erinnert nicht an die beglaubigten Bildnisse der guten Rosalba. Ihre zahlreichen Selbstporträts aus allen Lebensaltern, vom 16. Jahr bis in das hohe Alter, zeigen uns das Bild einer bescheidenen, aber nicht schönen Dame. Sie ist der Typus einer guten venezianischen Hausfrau, mit lieblichen, klaren, etwas ängstlichen Augen, mit einem in der Jugend zuweilen erschreckten Ausdruck, der später lebhaft und geistreich wird. Hier aber sehen wir das Bild einer stolzen, schönen Frau, die auf der einen Wange ein natürliches Leberfleckchen hat, was Rosalba nie hatte, noch künstlich sich machte. Es ist ein Gemälde, wie die vielen, die die Malerin auf Bestellung arbeitete, auf das sie aber besondere Sorgfalt legte und mit wunderbarer Kraft ausführte. Das Leben unserer Künstlerin, die den höchsten Ruhm im 18. Jahrhundert, als frivole Eitelkeit herrschte, erreicht hat, gerade dadurch, daß sie ihre Kunst in den Dienst der Eitelkeit stellte, ist ein Leben ernster, strenger Arbeit und einfachen bescheidenen Familienglückes. Übertriebene Lobredner verglichen sie mit Correggio, die höchsten Persönlichkeiten und die bedeutensten Künstler Europas überhäuften sie mit Aufträgen, sogar an die Höfe von Modena, Paris und Wien wurde sie gerufen. Aber über alles ging ihr das Glück und der Frieden in der Häuslichkeit mit ihrer alten Mutter und ihrer Schwester Neneta, die ihr Leben und ihre Arbeit bis in das hohe Alter mit ihr teilte. — Da sie hauptsächlich Pastellbilder malte, erlangte sie eine große Sicherheit in der Zeichnung, und in der Farbe eine frische Lebendigkeit und eine ungemein feine Harmonie. Wenn trotz dieser Vorzüge uns der Ruhm ihrer Kunst bei ihren Zeitgenossen heute übertrieben erscheint, so erklärt sich dies durch die Tatsache, daß ihre Kunst dem Geschmack der Zeit angepaßt war. Wir und die nach uns kommen werden aber immer den Wert dieser ernsthaften Schilderungen jener Zeit zu schätzen wissen.

Corrado Ricci



Francesco Vecellio

(1483—1559)

Die Verkündigung

Leinwand; 237×185 cm

Venedig, Akademie

Wir wissen nur wenig von Francesco Vecellio, dem Bruder Tizians. Von den unsicheren Gerüchten ist ein wenig glaubhaftes und schönes bis zu uns gedrungen, wonach Tizian, als er den Ruhm seines Bruders wachsen sah, so eifersüchtig gewesen sein soll, daß er ihn veranlaßte, die Kunst aufzugeben und nach Cadore zurückzukehren, um dort Holzhandel zu treiben. — Unser mittelmäßiges, zaghaftes Bild könnte genügen, um das Unglaubliche dieses Gerüchtes zu beweisen, ein Bild, das so weit unter jeder Arbeit Tizians steht, daß es im Vergleich mit dessen Werken als das ganz schwache Echo einer mächtigen Stimme erscheint. — Francesco Vecellio muß eine abenteuersuchende, unruhige Natur gewesen sein, die für ihre verschiedenen Anlagen leicht jeden Weg fand, die viel versuchte, aber nichts zu Ende führte. Zur Zeit der Liga von Cambrai war er ein ausgezeichneter tapferer Soldat. In Venedig, als die bedeutendsten Künstler dort arbeiteten, galt er als tüchtiger Maler von Fresken und Reiterbildnissen, so daß er viele wichtige Aufträge bekam. Nachdem er seine Jugend ausgetobt hatte, zog er sich in seine Heimat zurück, wohin ihn auch die Kindesliebe rief. Und dort bei seinen alten Eltern malte er Porträts und Gemälde für die Kirchen von Cadore, versah hohe ehrenvolle Ämter und erledigte die Familienangelegenheiten. — Unsere Verkündigung ist immerhin nicht unoriginell in der Komposition. Der Engel, vom Himmel herabgeflogen, verkündet der Madonna das Wunder, ohne die Erde zu berühren, als ob er, nach Erledigung des Auftrages, schnell nach seiner himmlischen Heimat zurückkehren wolle. Die Jungfrau scheint die Wichtigkeit der Offenbarung noch nicht erfaßt zu haben und blickt den Engel mehr erstaunt als erschrocken an. Vom dunklen Hintergrund des Baldachins hebt sich ihr Gesicht fein ab, hell beleuchtet von einem starken Licht, das von den zwei himmlischen Boten, dem hl. Geist und Gabriel, ausgeht. Den Geist Tizians spürt man in der Farbe und in der Gruppe von kleinen Engeln in den Wolken, die nichts von der Ängstlichkeit des übrigen Bildes haben. — Das Bild stammt aus der zerstörten Kirche S. Nicolò a Castello. Durch schlechte Restaurierung hat es sehr gelitten.

Corrado Ricci



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 6

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Peter Paul Rubens, Helene Fourment, einen Handschuh anziehend / Van Dyck, Beweinung Christi / Tizian Vecellio, Kaiser Karl V. / Francisco de Zurbaran, Der hl. Franciscus von Assisi / Jacopo Bellini, Madonna mit Kind



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Helene Fourment,
einen Handschuh anziehend

Holz; 97×68 cm

München, Alte Pinakothek

Mit dem Jahr 1630, in dem Rubens seine zweite Ehe mit Helene Fourment einging, nimmt seine Entwicklung einen neuen Aufschwung, der seiner Kunst reifste Epoche einleitet. Die nicht zu überbietende Meisterschaft seines künstlerischen Könnens vereinigt sich mit dem Überschwang eines jugendlich dahinströmenden Gefühls. In Helene Fourment hat Rubens das Glück gehabt, dem von ihm selbst geschaffenen Typus weiblicher Schönheit leibhaftig zu begegnen. Umgekehrt wie bei so vielen anderen Künstlern, die ihr Ideal nach einem geliebten Menschen bildeten, hatte Rubens hier in lebendiger Gestalt das Ideal seines künstlerischen Typus gefunden, das alle die von ihm erfundenen Idealfiguren nur weit übertraf. Von nun ab geht kaum ein Bild aus des Künstlers Werkstatt, das nicht in irgendeiner Figur die Züge der Helene Fourment trägt, und die Kette der Porträts, in denen der Künstler nicht müde wird, ihrer Schönheit immer erneute Reize abzugewinnen, wurde das stolzeste Diadem, das je ein Maler seiner Geliebten zu Füßen legte. Von jenem Brautbild im reich gestickten Atlaskleid in der Alten Pinakothek bis zu der hl. Cäcilie des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, die wohl das letzte Porträt der Helene Fourment ist, hat seine Palette sich zu immer blendenderem Reichtum, hat sein Pinsel sich zu immer größerer Freiheit fortentwickelt. Diese souveräne Beherrschung einer überquellenden Fülle von Gesichten, diese wundervoll sichere und mühelos erscheinende Art grandiosester Gestaltung, diese liebenswerte, ebenso anmutige wie starke und lebensfrohe Sinnlichkeit hat Rubens mit keinem anderen so sehr gemein gehabt als mit seinem Zeitgenossen Shakespeare. — Unser Bild zeigt Helene Fourment im ausgeschnittenen Miederkleid mit Federbarett, wie sie sich gerade anschickt, einen Pelzhandschuh anzuziehen, ein Motiv, bei dem das Thema des unter dem Namen „Das Pelzchen" berühmten Wiener Porträts Helenes wohl schon leise mitschwingt. Beide Bilder mögen etwa gleichzeitig, zu Anfang der dreißiger Jahre, entstanden sein.

Braune



Anton van Dyck

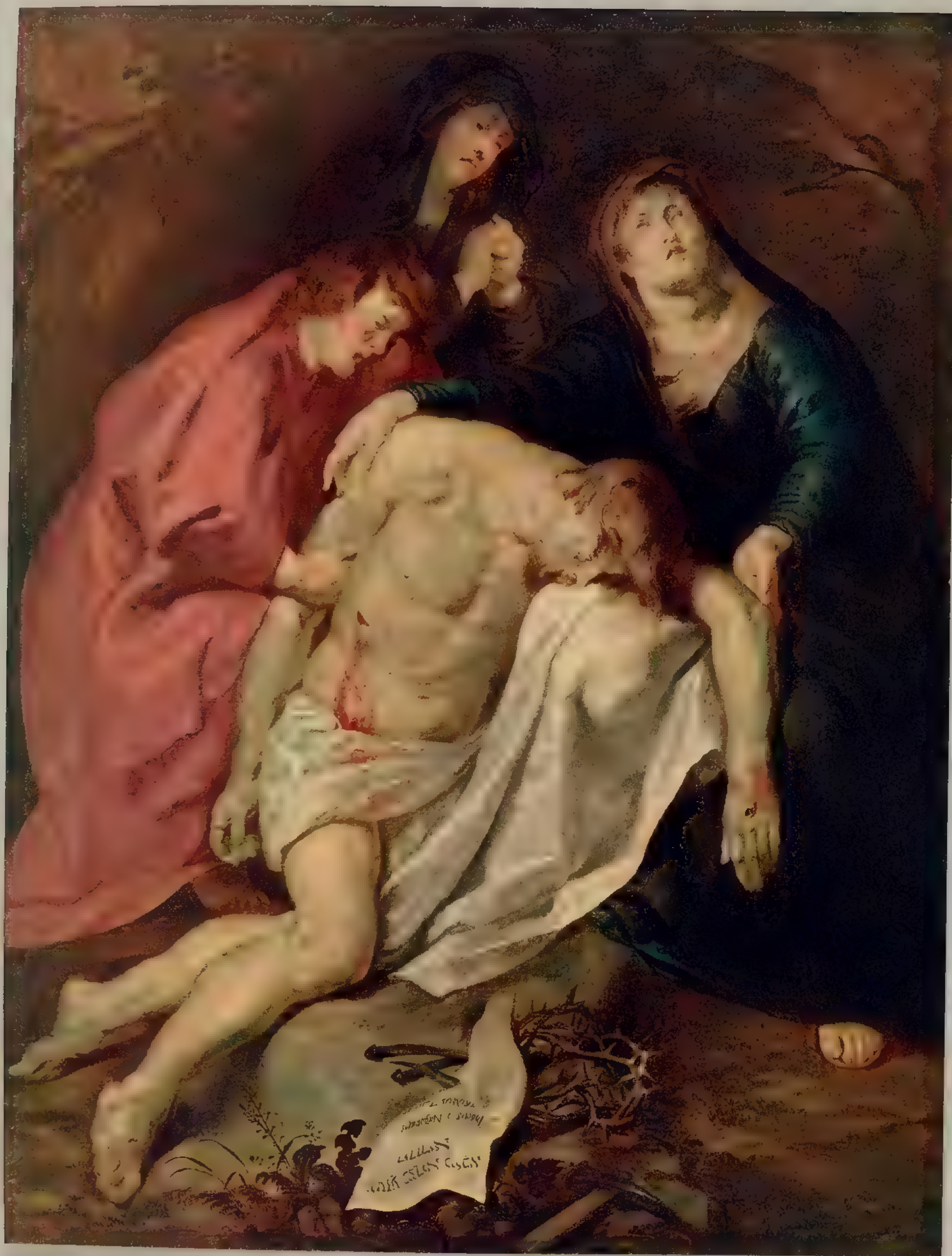
(1599—1641)

Beweinung Christi

Leinwand; 205×158 cm

München, Alte Pinakothek

Anthonis van Dycks künstlerischer Entwicklungsgang besitzt nicht die pfeilgerade und unbeirrbare Linie nach oben, wie der Weg, den etwa Rubens oder Rembrandt gegangen sind. Die große Aufnahmefähigkeit seiner Natur und die ungemeine Leichtigkeit, mit der er die aufgenommenen Eindrücke wieder reproduziert hat, haben seine Kunst bisweilen äußeren Einflüssen unterworfen, deren Einwirkung im Gange seiner Entwicklung dann ebenso leicht wieder erloschen ist. Andererseits hat die unglaubliche Frühreife seines Genies schon in frühester Zeit so vollendete und so reife Kunstwerke hervorgebracht, daß nicht wenige seiner späteren Werke an Wert hinter ihnen zurückbleiben mußten. Van Dycks Entwicklungsgang entbehrt somit jener ehernen Folgerichtigkeit und jener inneren Notwendigkeit, die allen Zufälligkeiten gegenüber standhält. Es ist deshalb bei van Dyck oft schwerer als bei anderen Künstlern, die Chronologie seiner Werke ohne überlieferte Datierungen ganz bestimmt festzulegen. Wenn man die beiden Beweinungen Christi in der Alten Pinakothek miteinander vergleicht, wird man freilich leicht bemerken, daß die pathetische Komposition im Breitformat unter italienischem Einfluß entstanden ist und sohin wohl kurz nach seinem Aufenthalt in Italien gemalt sein wird. Die vorliegende Beweinung im Hochformat dagegen zeigt viel engere Beziehung zu der Kunst seines Lehrers Rubens und zwar zu jenen Bildern, die Rubens um 1620 gemalt hat. Ist es daher sehr wahrscheinlich, daß van Dyck das Bild gemalt hat, bevor er 1621 nach Italien ging, so ist doch andererseits die malerische Vollendung des Bildes so außerordentlich, die Selbständigkeit der Erfindung in der Komposition so viel größer als in vielen anderen Werken seiner Frühzeit, daß es schwer fällt, es für das Werk eines Zwanzigjährigen zu halten. Die Modellierung ist wunderbar leicht und weich. Die Farbe von einer Zartheit und einem so leichten Auftrag, wie ihn die anderen Jugendwerke des Künstlers nicht aufzuweisen haben. Dabei ist die Malerei des ganzen großen Bildes wie mit einem Zuge niedergeschrieben, ohne Anhalten, ohne Korrekturen und ohne Anzeichen der Mühe. Sie ist das Werk einer unendlich leichten und sicheren Hand, wie sie so vielen großen Künstlern versagt war, die sich's sauer werden lassen mußten.



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Kaiser Karl V.

Leinwand; 205×122 cm

München, Alte Pinakothek

Im Jahre 1548 hatte Karl V. sich zum Reichstag nach Augsburg begeben und die glänzende Hofhaltung, die er dort abhielt, auch dadurch noch zu erhöhen versucht, daß er den damals unumstritten ersten Maler der Welt, Tizian, zu sich berief. Tizian war dem Rufe trotz all den Beschwerlichkeiten einer weiten Reise und trotz seinem Alter im Grunde wohl nicht ungern gefolgt, aber er hatte es für vorteilhaft gehalten, dem Wunsche des Kaisers zuerst nach Kräften zu widerstreben und sich ein wenig bitten zu lassen, wartete doch in Augsburg seiner nicht nur das glänzendste politische Schauspiel, das jene innerlich und äußerlich so bunt bewegte Zeit zu bieten vermochte, sondern auch die Aussicht auf eine Reihe bedeutender Aufträge und andere Vorteile, deren Erreichbarkeit dem weltklugen Künstler von jeher wichtig gewesen war. Als Tizian nach einem achtmonatlichen Aufenthalt Augsburg den Rücken kehrte, nahm er fürstliche Reichtümer und Ehrengeschenke mit und als wertvollstes Gut wohl jenes kaiserliche Privileg, das ihm und seinem Bruder die Zollfreiheit für den großen tirolischen Holzhandel gewährte, den beide betrieben und der neben manchen anderen klugen, kaufmännischen Geschäften eine der ergiebigsten Quellen von Tizians enormem Reichtum gewesen ist. Weniger vergänglich aber als dieser und für uns Heutige allein von Wichtigkeit war die künstlerische Ernte, die die acht Monate seines Augsburger Aufenthaltes dem Künstler gebracht haben. Hier ist an erster Stelle neben dem großen Reiterbildnis Karls V. im Prado zu Madrid, das hier abgebildete Porträt des Kaisers zu nennen, das den Tiziansaal der Alten Pinakothek ziert. Tizian hat seine Aufgabe nicht nach der Seite einer äußerlichen Repräsentation aufgefaßt, sondern vor allem den Menschen dargestellt. Alle äußerlichen Attribute des weltbeherrschenden Kaisers fehlen. Einzig das Kleinod des Ordens vom Goldenen Vließ deutet auf den fürstlichen Rang des Dargestellten. Nicht als Kaiser ist Karl V. gemalt, sondern als der Mensch, in dessen Züge die schwere Krankheit mit unerbittlichem Griffel ihre Linien gezeichnet hat. Die Majestät und die Würde dieser Persönlichkeit strahlt ganz von innen heraus. Das Bild ist von einer Vornehmheit und einer Größe, die dem Dargestellten besser entspricht und ihn tiefer kennzeichnet, als es Purpur und Kaiserkrone vermocht hätten. Neu und für ein Jahrhundert vorbildlich in der Komposition, in der die Diagonallinie des beginnenden Barocks zum erstenmal auf das Porträt angewendet wird, besitzt das Bild die Ungezwungenheit und Selbstverständlichkeit einer völlig natürlichen Lösung, die jede wahrhaft hohe Leistung kennzeichnet.

Braune


MDXLVIII

Francisco de Zurbaran

(1598—1664)

Der hl. Franciscus von Assisi

Leinwand; 64×53 cm

München, Alte Pinakothek

Für die Kunst Spaniens ist schon in früher Zeit Sevilla die bedeutendste Stadt gewesen, der Valencia den Rang nur mit Mühe streitig zu machen versuchte. Als aber durch den regelmäßigen Schiffahrtsverkehr mit Amerika und durch die glänzenden Privilegien, die die Stadt genoß, märchenhafte Reichtümer in ihre Mauern flossen, als die wirtschaftliche und merkantile Bedeutung der Stadt selbst Genua und Venedig in den Schatten zu stellen schien, da blühte, begünstigt von dem heiteren Himmel Andalusiens, in Sevilla ein Zeitalter der Kunst auf, wie es in allen Kulturländern der neueren Zeit nur wenigen Städten vergönnt gewesen ist. Neben den aus dem Boden des Landes emporgewachsenen Trieben, deren stolzeste Blüte in der Kunst des Velazquez aufging, zog die Stadt eine Anzahl auswärtiger Kräfte an sich, die in dem überaus reichen Boden, ideell wie materiell genommen, die reichste Nahrung finden konnten. Zu diesen gehört Fr. de Zurbaran, dessen Name mit jenem des Velazquez und des Murillo sich zu dem glänzendsten Dreigestirn der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts verbinden sollte. Zurbaran hat das Glück gehabt, mit keinem dieser beiden großen Meister in eine direkte Rivalität eintreten zu müssen, die für ihn leicht hätte gefährlich werden können; denn während Murillo ihm an Lebensaltar um 20 Jahre nachstand, verließ der fast gleichalterige Velazquez Sevilla, als der frühreife Zurbaran mit etwa 25 Jahren gerade die erste sichere Stufe der Meisterschaft erlangt hatte und räumte ihm somit das Feld, auf dem ihm nun vorerst kein anderer entgegenzutreten vermochte. So kommt es, daß die Sevillaner Malerei von 1623 ab bis zu dem Auftreten Murillos und weiter hinab im wesentlichen den Stempel trägt, den die schwerblütige Kunst Zurbarans ihr aufgedrückt hat. — Unser Bild gehört der Spätzeit des Meisters an, in der sich bisweilen der Einfluß Murillos bemerkbar macht. Aber dieser Franziskus ist doch ein ganz echter und reiner Zurbaran. Wenn wir auch die reiche und oft glühende Palette des Meisters in dem durch die braune Kutte bedingten Grundton des Bildes gewiß nicht genügend kennen lernen können, so ist doch die kraftvolle Modellierung und die flächige Pinselführung für die herbere Kunst Zurbarans so typisch wie die Pathetik des geistigen Momentes. Wenn Zurbaran oft genug zu Unrecht oder jedenfalls nicht erschöpfend ein Mönchsmaler genannt worden ist, so ist doch so viel richtig, daß er, wie wenig andere, die ekstatischen Zustände und die inbrünstige Frömmigkeit eines Mönchslebens zu schildern gewußt hat.



Jacopo Bellini

(Ende des 14. Jahrh.—1470)

Madonna mit Kind

Holz; 79×155 cm

Venedig, Akademie

Mancher wird an dieser stillen Madonna vorübergehen, ohne stehen zu bleiben. Die venezianische Kunst hat so viele andere Darstellungen von dieser lieblichen mütterlichen Gruppe, die von Schönheit leuchten, warm im Ausdruck und in der Liebe sind, die tiefe Bewunderung und Bewegung hervorrufen. Und doch scheint die venezianische Kunst gerade mit diesem Bild den ersten Flug zu probieren, der sie zu den höchsten Höhen bringen soll, gleich durch die beiden Söhne dieses Jacopo und später durch Giorgione, Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese und Tiepolo! Die frühe venezianische Kunst war fast unberührt geblieben von dem Wunder, das Giotto in Padua in der Kapelle degli Scrovegni vollbracht hatte, und von den Werken des Tomaso da Modena, des Altichiero und d'Avanzo. Das Glück und der Ruhm, die venezianische Kunst befruchtet zu haben, gebührt Gentile da Fabriano und Pisanello, die gerade in unserem Bellini die Persönlichkeit fanden, die ihre Bestrebungen verstand, ihnen folgte und der intimen, tief empfindenden und fein erzählenden venezianischen Kunst neues Leben gab. Schon die Tatsache, daß Jacopo seinem Sohn, der mit dem Bruder Giovanni den Ruhm des Vaters verdunkeln sollte, den Namen Gentile gab, zeugt von der Liebe und Verehrung für diesen seinen Meister. Jacopo selbst, der zu seinen Lebzeiten und ein Jahrhundert lang nach seinem Tode außerordentlich berühmt war, kam nach und nach in Vergessenheit, bis er in den letzten Jahren wieder erkannt wurde, vor allem durch die noch wenig studierten und publizierten wunderbaren Zeichnungen in Paris und London. Man wird aber wohl auch noch mehr Gemälde ausfindig machen auf Grund der drei sicheren, signierten, die man jetzt kennt. — Unsere Madonna ist eines von diesen. Weniger schön als die Madonna in der Pinakothek Municipale in Lovere, zeigt sie doch im Keim die Fähigkeiten, Empfindung und Farbe zu geben, die derselbe Jacopo später zu höchster Blüte brachte, und nach ihm noch mehr sein Sohn Giovanni. Die große, fast byzantinische Ängstlichkeit in der Haltung der beiden Personen verrät noch den herben Künstler, aber die matte traurige Süßigkeit im Ausdruck der Maria, die wie mit Gold durchwirkten schimmernden Stoffe und der Glanz des Kolorits genügen, um uns eine Idee von der Wichtigkeit und dem Wert des Künstlers als Vorläufer zu geben. — Das Schicksal unseres Bildes, das eines der wichtigsten der venezianischen Kunst ist, ist vor Eingang in den sicheren Hafen der Akademie, schlecht verzeichnet und unsicher. Fest steht nur, daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts Gian Maria Sasso es von dem Abt Foscarini kaufte, und daß es zwischen 1846 und 1852 in die Akademie kam.

Corrado Ricci



Die Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann
Leipzig · Hospitalstr. 11a
ist gern bereit, weitere solche Marken=Bogen
zu senden. Jeder Bogen kostet 10 Pfennige. Der Betrag
ist der Bestellung in Briefmarken beizufügen.
Es gibt nur diesen Bogen.

Nr. 855

DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 7

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Van Dyck, Maria Ruthven / Peter Paul Rubens, Christus und die reuigen Sünder / Hans Holbein d. Ä., Die heilige Barbara / Hans Holbein d. Ä., Martyrium des heiligen Sebastian / Francia, Madonna im Rosenhag



Anton van Dyck

(1599—1641)

Maria Ruthven

Leinwand; 113×93 cm

München, Alte Pinakothek

Neben Rubens war van Dyck unter allen flämischen Künstlern seiner Zeit am reichsten von der Natur mit jenem Genie ausgestattet worden, das gewiß nicht allein den großen Künstler auszumachen imstande ist, das aber sicherlich die Vorbedingung zum Hervorbringen von großen Kunstwerken ist. Aber während Rubens mit dem ihm von der Natur verliehenen Pfunde aufs redlichste gewuchert hat, führte die Laufbahn van Dycks diesen zu einem wahren Verschwenden seiner geistigen Güter, dessen Frivolität sich in seinen Bildern oft schwer genug gerächt hat. Van Dyck, der von einem verzehrenden Ehrgeiz und einer allen Maßstab verlierenden Ruhmsucht getrieben war, ist zu seinen Lebzeiten vielleicht der erfolgreichste Maler gewesen, der existiert hat. Aber sein Unglück war, daß er die Ehren, mit denen er überschüttet wurde und die märchenhaften Honorare, die er für seine Porträts erhielt, nicht gut genug ertragen konnte, um sie der künstlerischen Gewissenhaftigkeit immer unterzuordnen. Die ungemeine Beliebtheit, die ihm gerade seine schwächlichsten Bildnisse am englischen Hof eingebracht hatten, verführte ihn dazu, mehr so zu malen, wie es seinen vornehmen und reichen Bestellern gefiel, als wie es sein künstlerisches Gewissen vielleicht hätte fordern sollen. So verspricht auch in dem Porträt der Alten Pinakothek, das nach einer alten Tradition seine Gemahlin Maria Ruthven darstellt, und das unter dem Namen: „Die Cellospielerin“ eins der Lieblingsbilder des breiteren Galeriepublikums geworden ist, die glückliche Erfindung und die liebenswürdige Haltung der Dargestellten, bei aller malerischen Qualität doch mehr, als das Bild schließlich zu halten vermag. Van Dyck hat wohl nicht ohne Absicht das rein Porträtmäßige der Aufgabe durch die lebhafte Wendung zum Genremäßigen in dem Motiv des beigefügten Cellos abgeschwächt. Das anmutige Motiv des so sehr auf äußere Schönheit gestellten Bildes lenkt von dem etwas gleichgültigen und unbedeutenden Kopf der Frau ab, und das träumerische Sinnen der Augen würde gewiß leerer wirken, wenn es nicht durch das stimmungsvolle Motiv unterstützt und gewissermaßen unterstrichen würde. — Van Dyck heiratete im Jahre 1640; Maria Ruthven stammte aus dem vornehmen Geschlecht der Grafen Dovre und galt für eine der ersten Schönheiten Londons. Sicher hat van Dyck ihre Schönheit, so leer sie wirken mag, in dem Bilde zu betonen verstanden. Aber man darf bei diesem Bilde doch nicht an jene Bilder denken, die Rubens von Isabella Brandt oder später von Helene Fourment gemalt hat, deren so reich und stark pulsierendes Leben doch unendlich viel beglückender zu uns spricht, als die etwas blutarme Schönheit des van Dyckschen Bildes. Braune



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Christus und die reuigen Sünder

Holz; 147×130 cm

München, Alte Pinakothek

Rubens hat in diesem Bild, ohne seiner eigentlichen Stärke, der Aktmalerei, harte Zügel aufzuerlegen, den Ausdruck seelischen Lebens doch mehr als in manchem anderen seiner Bilder betont. Dem vergebenden Blick und der milden Geste Christi ist die Reue der vier großen Sünder, mannigfach abgewandelt, entgegengestellt. Neben dem zerknirschten und etwas weinerlichen Petrus, der die Hände ringt, steht der fromme Schächer mit dem Ausdruck felsenfesten Vertrauens in die Gnade der Vergebung. Zwischen beider Köpfen im Hintergrund das bittende Antlitz Davids, vorn aber, vor diesen herabgeneigt, Magdalena, die, eine Inkarnation rückhaltsloser Hingabe, in einem einzigen Gefühl zu Christus strebt. Magdalena ist neben Christus die Hauptfigur in dem Bild, die der Komposition die kräftige Diagonalbewegung verleiht. Es ist bewundernswert, wie fein Rubens die Verbindung zwischen ihr und Christus gegeben hat, die doch weitaus die stärkste in dem Bild ist, obwohl Christus nicht sie anblickt, sondern den Schächer und obwohl die sprechende Bewegung seiner rechten Hand über sie hinweg zu der Gruppe der Männer führt. Aber die leicht geöffnete linke Hand Christi ist voll vergebender Bewillkommnung. An dem Bild läßt sich vortrefflich beobachten, wie Rubens' Entwicklung immer vorwärts eilte, wie seine Malerei von Jahr zu Jahr und beinahe von Bild zu Bild, reicher geworden ist. Rubens hat die Figur Christi schon in einem früheren Bild fast unverändert, nur im Spiegelbild gesehen, verwendet, nämlich in jenem Bild mit der Darstellung des ungläubigen Thomas, das er zwischen den Jahren 1613 und 1615 für seinen Freund Rakoks in Antwerpen gemalt hat. Dieses Bild, dessen Flügel die prachtvollen Porträts des Bestellers und seiner Frau tragen, zeigt noch die bräunliche und etwas schwere Färbung der ersten Epoche des Künstlers, in der die italienische Kunst ihren Einfluß übt. Wie viel blühender und heller ist Rubens' Palette in unserem Bild geworden. Das reiche Blond, das die zweite und dritte Periode des Meisters charakterisiert, feiert hier schon seinen vollen Triumph. Die Formen sind bei aller Sicherheit und Bestimmtheit lockerer und stehen in einem weicheren und helleren Licht als auf dem Thomasbild. Rooses und andere, die das Bild der Pinakothek wegen der Ähnlichkeit der beiden Christusgestalten in die Zeit des Thomasbildes setzten, haben sicher damit unrecht. Die unbegreifliche Leichtigkeit und Lockerheit der Farbgebung, die beispiellose Blütenzartheit des Fleisches und der goldene Fluß des Haares ist selbst von Rubens erst nach langem Ringen erreicht worden, als er die Schwelle seines vierzigsten Lebensjahres schon überschritten hatte.

Braune



Hans Holbein d. Ä.

(um 1473—1524)

Die heilige Barbara

Holz; 150×47 cm

München, Alte Pinakothek

Die hl. Barbara bildet den linken Flügel des Sebastianaltars und wurde zugleich mit ihrem berühmteren Gegenstück, der hl. Elisabeth, in die Pinakothek aufgenommen, als man das Mittelstück dieser Ehre noch nicht für würdig hielt. In der Tat kommt der Geist der Renaissance, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders hoch in Geltung stand, in den beiden Flügeln stärker und freier zum Ausdruck als in dem Martyrium des hl. Sebastian, dessen komplizierteres und schwierigeres Kompositionsproblem dem Künstler mehr Befangenheit auferlegte, als die frei und ruhig dastehenden Gewandfiguren der Heiligen. In diesen Tafeln haben wir wirklich deutsche Renaissance vor uns, in dem guten Sinne, der in deutschen Gemälden des 16. Jahrhunderts bei dem oft wenig glücklich verarbeiteten italienischen Einfluß so selten anzutreffen ist. Die innere Anmut der Gestalt harmoniert schön mit der Anmut der Ausdrucksmittel; der warme und gedämpfte Klang der Farbe vereint sich aufs glücklichste mit dem weichen Wohllaute der Linie. Die prächtigen Renaissanceornamente, die das Bild oben und unten in den gemalten Architekturteilen schmücken, und wohl auf italienische Ornamentstiche zurückzuführen sind, mögen dieses Hervorheben des Renaissancemäßigen in dem Bilde weniger veranlassen als diese innere Harmonie und die so viel freiere und natürlichere Raumbehandlung, bei der die Erinnerung an die gotischen Traditionen nur schwer aufkommen kann. Dies mag wohl der Grund gewesen sein, aus dem man bis in die jüngste Zeit hinein die beiden Flügelbilder nicht derselben Hand zutrauen wollte, die das Mittelstück des Altares geschaffen hat. Viele Forscher nahmen an, daß die beiden Flügel Werke des jüngeren Hans Holbein seien, in denen sich der Genius des großen Meisters zu einem ersten hohen Fluge emporgeschwungen habe. Die Annahme war indessen unhaltbar, denn der jüngere Hans Holbein zählte 1516 erst 18 Jahre und war überdies seit 1515 schon in Basel tätig, und so blieb denn nichts anderes übrig, als die allgemein gültige Meinung über die künstlerische Begabung Holbeins des Vaters, die man bei dem üblichen Vergleiche seiner älteren, noch stark gotisch empfundenen und mehr von den Niederländern beeinflußten Bilder mit der voll entwickelten Renaissancekunst seines Sohnes doch zu gering angeschlagen hatte, stark nach oben hin zu korrigieren. In diesen Flügelbildern, wie in dem Lissaboner Bild bekundet der Vater einen hohen Schönheitssinn, der in der Kunst des Sohnes seine Fortsetzung fand. Das Schicksal des Künstlers freilich, der als einer der ersten das Banner der neuen Zeit in Deutschland aufgepflanzt hatte, ist ein wahrhaft tragisches gewesen. In elenden Verhältnissen gestorben, hat er den Adelsbrief seiner Kunst lange Zeit hindurch nicht einmal von dem gerechteren Forum der Nachwelt bestätigt bekommen, da sein Ruhm durch das lichtere Gestirn des Sohnes, dem er in erster Linie den Weg bereitet hatte, verdunkelt worden ist.

Braune


SANCTA BARBARA

Hans Holbein d. Ä.

(um 1473—1524)

Martyrium des heiligen Sebastian

Holz; 153×107 cm

München, Alte Pinakothek

Der berühmte Sebastiansaltar der Alten Pinakothek ist nach einer glaubhaften Tradition im Jahre 1515 von Magdalena Imhof für die Klosterkirche zu St. Katharina in Augsburg bei Holbein in Auftrag gegeben und 1517 geweiht worden. Als er zu Anfang des 19. Jahrhunderts vom bayerischen Staat erworben wurde, besaß er noch den alten Originalrahmen, auf dem der verdiente Kunstforscher Förster die Bezeichnung „Hans Holbein 1516“ gelesen hat. Dieses Dokument ist dem Geschmack späterer Jahrzehnte, welcher die Galeriebilder in prunkvolle aber oft wenig stilvolle Goldrahmen zu kleiden liebte, zum Opfer gefallen. Dennoch kann an der Sicherheit dieser Überlieferung angesichts des Altares selbst schwerlich gezweifelt werden, da er alle Merkmale von Holbeins d. Ä. Stil in seiner höchsten Entwickelung zeigt. Das Mittelstück mit dem Martyrium des hl. Sebastian mutet den heutigen Beschauer, dessen Auge durch die realistische Raumauffassung späterer Kunstperioden vielleicht einseitig verwöhnt ist, in seiner gedrängten Komposition und dem seltsam geringen Abstand der Figuren voneinander, vielleicht ein wenig unbeholfen an. Aber die Komposition ist doch in der Behandlung der Fläche nach der Farbverteilung, wie nach dem Rhythmus der Linien hin ungemein fein abgewogen, und, wenn man über den angedeuteten Mangel hinwegsehen will, von beinahe klassischem Aufbau. Es ist nicht zu verkennen, daß diese klar und eindringlich gebaute Komposition unter dem Einfluß der großen italienischen Malerei steht, die damals zuerst ihre starken Wirkungen nördlich der Alpen und besonders in Augsburg ausübte. Die Kontrapostierung der beiden stehenden vorderen Schützen rechts und links, in Rücken- und Vorderansicht ist ohne Italien so wenig denkbar, wie die weich niedergleitende Umrißlinie des prächtig behandelten Aktes, der gewiß den idealen Formen venetianischer Vorbilder nachzueifern bemüht ist. Auch die stark betonte Symmetrie mag auf italienische Anregung zurückgehen und nicht minder die wirkungsvolle Art, auf die der breite und dunkle Baumstamm dem Körper des Heiligen als Folie dient. Ob Holbein selbst in Italien gewesen ist, scheint trotz alledem sehr zweifelhaft. Die Beziehungen in Handel wie in Kunst waren gerade damals zwischen Venedig und Augsburg sehr lebhaft, und es ließe sich wohl denken, daß der Künstler die italienischen Anregungen erst aus zweiter und dritter Hand empfangen hat. Einer besonderen Beachtung wert sind die Köpfe der Hinterstehenden, die in ihrer höchst lebendigen Porträthaftigkeit das Erbe ahnen lassen, daß kurz darauf der jüngere Holbein so glänzend antrat.

Braune



Francesco Raibolini
(genannt Il Francia)
(1450—1517)

Madonna im Rosenhag

Holz; 175×131 cm
München, Alte Pinakothek

Francesco Francia, dessen eigentlicher Name Raibolini lautete, ist schon zu seinen Lebzeiten so berühmt gewesen, daß man ihn den ersten Mann seines Jahrhunderts genannt hat, ein Titel, der für uns Heutige wohl anders keine Geltung mehr besitzt, als wenn wir ihn auf die Malerei seiner Vaterstadt Bologna beschränken. Der erste Maler Bolognas, das ist Francesco Francia in der Tat gewesen, und seine Hand hat uns Werke hinterlassen, deren reine Schönheit sie in die erste Reihe unter den Werken der mittelitalienischen Hochrenaissance rückt. Francia ist, wie so viele große Maler Italiens und Deutschlands, von der Goldschmiedekunst hergekommen, und er war auf die Beherrschung beider Künste so stolz, daß er seine Gemälde gern mit Francia Aurifex, seine Goldschmiedearbeiten dagegen mit Francia Pictor zu signieren pflegte. Seine Bilder teilen die verträumte Stimmung und die zarte Empfindung mit jenen Peruginos, aber die Neigung zum Intimen ist bei ihm noch stärker als bei jenem, dessen Bilder den repräsentativen Zug der italienischen Kunst doch weniger verleugnen können. Francia durfte sich die Ehre beimessen, als Raffaels Freund zu gelten, und mit ihm verbindet ihn vielleicht mehr als irgend einen anderen Künstler die andachtsvolle und milde Anmut, die Tiefe des Gefühls und die klare und reine Art der Zeichnung, die so stark aus dem prachtvollen Bild der Pinakothek spricht. Dabei vermeidet er glücklich jene Klippe des Virtuosenhaften der Technik und des bisweilen allzu kompliziert Erdachten der Komposition, die der Kunst Raffaels mitunter gefährlich wurde. Der Aufbau des gemütvollen Bildes ist von der größten Einfachheit, ja er ist in der unausgeglichenen Kontrastierung der lebensgroßen Standfigur Mariae zu dem liegenden kleinen Jesuskind von besonderer Eindringlichkeit. Eine Rosenhecke mit Blüten und Vögeln umrahmt die stille Szene der Anbetung, und über sie hinaus leitet eine geringe Anzahl verstreut dastehender Bäumchen das Auge über die ruhige Fläche eines weitgedehnten Wiesengrundes zu dem sanften Blau des Horizontes und des Himmels. Wie hoch das Bild schon früher geschätzt worden ist, beweisen die zahlreichen alten Kopien und beweisen auch seine späteren Schicksale, die es durch verschiedene berühmte Sammlungen führten, bis es vor hundert Jahren von dem damaligen bayrischen Kronprinzen um den hohen Preis von 60000 Gulden für die Münchener Sammlung erworben wurde.

Braune


FRANCIA·AVRI

DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 8

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Frans Hals, Der Narr / Pieter de Hooch, Holländisches Familienbild / Giovanni Battista Tiepolo, Kreuztragung / José Antolínez, Der arme Maler Meister Wilhelm von Köln, Die heilige Veronika



Frans Hals

(1580?—1666)

Der Narr

Leinwand; 66×60 cm

Amsterdam, Reichsmuseum

Wenn sich der große Haarlemer Porträtmaler Frans Hals von den Aufgaben seiner Bildniskunst erholen wollte, so suchte er sich Modelle, kostümierte sie nach seinem Gefallen und malte sie zu seinem eigenen Genuß. Sie selbst hatten dann nicht drein zu reden, er bezahlte sie ja, und was er aus ihnen machte, war nun ganz seine Sache. Daß diese Bilder vorzugsweise breit und flott gemalt sind und von packender Lebenswahrheit, ist begreiflich; und gewiß fanden sich auch Liebhaber, die sie kauften, weil sie daran ihre Freude hatten, aber allzu hohe Preise werden sie nicht gebracht haben. Heute stehen diese „Sittenbilder" in besonderer Schätzung. Ihre Zahl ist nicht groß, es sind alles Halbfiguren, männliche und weibliche, darunter auch Kinder, z. B. ein sprechend lebendiger Fischerjunge aus Antwerpen, diese bisweilen zu zweien gruppiert, wie die „Singenden Knaben" in Kassel. Alle diese Menschen sind heiter, sie lächeln nicht nur, sie lachen wirklich, wozu sich der Besteller eines Bildnisses nicht leicht verstanden haben würde, und dies herzliche, laute Auflachen hat keiner so im Bilde auszudrücken verstanden wie Frans Hals, so natürlich und so wenig unangenehm; bei anderen wird das Lachen leicht zum Grinsen. — Unser buntgestreifter Narr aus dem Reichsmuseum hält dieselbe Mandoline im Arm wie der eine der Kasseler Knaben und spielt darauf nach seiner inneren Überzeugung sehr schön. Er sieht nach oben, zu einem Fenster hinauf. Wartet er auf ein Geldstück? Oder ist sein Ständchen eine Gratisleistung? Unser Amsterdamer Bild ist eine gute gleichzeitige Kopie, das Originalgemälde befindet sich in der Sammlung von Gustav Rothschild in Paris.



Pieter de Hooch

(1629—1677)

Holländisches Familienbild

Leinwand; 67×56 cm

Ehemalige Sammlung Weber

Pieter de Hooch gehört mit dem Delfter Vermeer und Gerard Terborch zu den gefeiertsten Namen unter den alten holländischen Sittenmalern des 17. Jahrhunderts. Niemand hat wie er den Zauber lichtdurchfluteter Räume, jene die feinsten Nuancen beobachtende unendlich reiche Tonskala vom grellen Sonnenschein bis zu einem fast undurchdringlichen Helldunkel darzustellen gewußt. Wahrscheinlich in Rotterdam 1629 geboren, soll er zuerst bei Nic. Berchem in Haarlem, dann bei Karel Fabritius in Delft gelernt haben. Später war er abwechselnd im Haag und in Delft tätig, bis er um 1657 Amsterdam zu seinem ständigen Wohnsitz machte, wo er nach 1677 starb, aus welchem Jahre sein letztes datiertes Bild stammt. So ist er kaum 50 Jahre alt geworden und hat ein verhältnismäßig nicht sehr umfangreiches Lebenswerk hinterlassen. Der Catalogue raisonné von John Smith zählt von Hooch 99 Bilder auf, das Standard Work für die altholländische Kunst von Henri Havard: L'Art et les Artistes hollandais (Paris 1879—81) beschreibt 115 Bilder. Daher gehört Pieter de Hooch auch mit zu den am teuersten bezahlten alten Meistern. Für das prachtvolle Bild des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums: Die Mutter an der Wiege ihres Kindes, wurden schon 1876 auf der Versteigerung der Sammlung Schneider 120000 Mark bezahlt. Jetzt sind die Preise für einen guten Hooch auf eine Viertel Million und noch höher gestiegen. Unser Bild, das sich lange Jahre in der bekannten Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg befand, ist allerdings kein erstklassiger Hooch, wenn auch ein durch Inschrift sicher beglaubigtes Werk des Meisters. Als die Sammlung im Februar 1912 bei Lepke in Berlin versteigert wurde, brachte es unser Bild auf die Summe von „nur“ 22000 Mark. Das ist für einen echten Pieter de Hooch eben nicht sehr viel Geld. Es fehlt dem Bilde, das aus der Spätzeit des berühmten Interieurmalers stammt, der volle Reiz der unnachahmlichen Farbenharmonien, über die Hooch in seinen besten Stunden verfügte. Auch die Komposition ist schlicht: die pikanten perspektivischen Durchblicke durch lange Zimmerfluchten, in den Hof oder auf die Straße, die gerade auf Hoochschen Bildern so häufig wiederkehren, fehlen. Trotzdem trägt das Bild, auch wenn man von der Signatur absieht, alle Zeichen der Eigenhändigkeit. Die junge am Tisch sitzende Frau in zitronengelbem, blau besetztem Morgenkleide, die ihrem Papagei einen Bissen zureicht, wie auch die eben eintretende rotgekleidete Magd, muten für Hooch im ersten Augenblick zwar etwas fremdartig an; auch der Mohrenknabe läßt mehr an Caspar Netscher und Spätere denken. Aber der blitzende Fliesenfußboden, die Möbel und Geräte und vor allem der langgelockte Herr im braunen Rock mit der weißen Tonpfeife in der Hand sind für jeden Kenner de Hoochs alte vertraute Bekannte. Die Anordnung aber hat schon viel von der Art des Gabriel Metsu, auf dessen Bildern die auch hier sichtbare zurückgeschobene, schwere, prächtige Tischdecke ein fast ständig wiederkehrendes beliebtes Requisit bildet.

Hans Vollmer (Leipzig)



Giovanni Battista Tiepolo

(1696—1770)

Kreuztragung

Leinwand; 97×88 cm

Ehemalige Sammlung Weber

Die Versteigerung der Gemäldesammlung des Konsuls Weber in Hamburg, die im Februar 1912 bei Lepke in Berlin die Käufer aus ganz Europa zusammenscharte, bildete das bedeutendste Ereignis auf dem deutschen Kunstmarkt während der letzten Jahre. Das Gesamtergebnis belief sich auf über vier und eine viertel Million. Davon entfielen allein 590000 Mark auf das kleine Madonnenbild des Mantegna. Die drei nächsthöchsten Rekordpreise erzielten eine frühe Darstellung im Tempel von Rembrandt (225000 Mark), ein Bildnis von Frans Hals (195000 Mark) und die hier abgebildete Kreuztragung Christi des Giov. Batt. Tiepolo, die mit dem dazu gehörigen Gegenstück, einer Kreuzigung, von dem Kunsthändler Charles Sedelmeyer für den außergewöhnlichen Preis von 130000 Mark erworben wurde. Beide Bilder finden sich in dem von Friedländer eingeleiteten großen Versteigerungskatalog der Sammlung Weber nebeneinander wiedergegeben. Das interessantere der beiden Bilder, die beide durch einen auch auf unserer Abbildung deutlich sichtbaren, oben in der ganzen Bildbreite angesetzten Streifen in ihren ursprünglichen Massen nicht gerade zugunsten der Kompositionswirkung von einem früheren Besitzer verändert worden sind, ist die hier reproduzierte Kreuztragung. Das nur 88 cm breite Bild besaß ursprünglich ein Breitformat. Die Komposition stimmt, was weder das alte Woermannsche Verzeichnis der Sammlung Weber noch der Friedländersche Auktionskatalog sagen, fast gänzlich überein mit der des großen Votivbildes der Kreuztragung, das Tiepolo 1749 für die Chiesa S. Alvise in Venedig malte. Das Kirchenbild fand offenbar solchen Anklang, daß Tiepolo sich entschloß, es in kleinerem Maßstabe für einen Privatliebhaber mit ganz geringen Veränderungen zu wiederholen. Die außerordentlich geistreiche Komposition unseres Bildchens, die trotz aller Überladenheit die Hauptfiguren des niedergesunkenen Heilands und der vor ihm knienden hl. Veronika klar herausschält, läßt das dekorative Genie, als das Tiepolo sich überall erweist, in hellstem Lichte erscheinen. Indem er den Zug in rechtem Winkel vor dem Beschauer vorüberziehen läßt, gewann er den malerischen Gegensatz der Rückenansichten der Figuren und Pferde an der Zugspitze und der Vorderansichten der den Zug abschließenden Schächer mit den Kriegsknechten. Eine nochmalige Steigerung erfährt diese energische Kurvenbewegung durch die Aufwärtsbewegung des Zuges, die denn freilich ein Größerer, Rubens, in dem berühmten Bilde des Amsterdamer Rijksmuseums schon ganz anders auszunutzen verstanden hatte. Die sehr würdige, wenngleich von einem gewissen Pathos nicht freie, unter der Last des riesigen Kreuzes zusammenbrechende Gestalt Christi beherrscht durch ihre völlige Isolierung den Vordergrund der Szene. Maria mit Johannes sind in den Hintergrund geschoben an den Rand eines Felsens, der einen mehr zusammengepappten als gewachsenen Eindruck macht. Das ungeheuer Komplizierte der Komposition wird einem sofort klar, wenn man diese Kreuztragung Tiepolos mit der Darstellung dieses Themas bei einem „Primitiven", etwa mit dem bekannten großen Kupferstich Martin Schongauers, vergleicht. Dort die Entwicklung jeder einzelnen Figur und des ganzen Herganges der Szene in der klaren, aber uninteressanten Breitenansicht, hier ein abwechselndes Heraus aus dem Bildgrund und Hinein in die Bildtiefe, ein Gewoge von Überschneidungen, die das Auge lange Zeit in Spannung erhalten. Fanfarenlärm, fliegende Fahnen, Adler und bekränzte Standarten kennzeichnen den Geist des Jahrhunderts, der äußerliche Pracht und Prunk in die Ausdeutung selbst der Passionsgeschichte hineinträgt. Nichts mehr von der frommen, einfältigen Gesinnung und der schlichten Geste des 15. Jahrhunderts — jetzt schreiten die Schächer wie Könige daher und Christus sinkt nieder mit deklamatorischer Gebärde, auch im Fall noch die schönste Pose bedenkend, wie ein auf den Brettern sterbender Bühnenheld.

Hans Vollmer (Leipzig)



José Antolínez

(1639—1676)

Der arme Maler

Leinwand; 202×143 cm

München, Alte Pinakothek

Während im 15. und 16. Jahrhundert die Malerei noch überwiegend im Dienste der Kirche gestanden ist und man von profanen Gegenständen im wesentlichen nur das Porträt oder die großen, meist heroischen Dekorationen gepflegt hat, führten die realistischen Bestrebungen die Malerei im 17. Jahrhundert über das Porträt hinweg zu einer Kultivierung des Genrebildes, die von da ab bis auf unsere Tage keine Unterbrechung mehr erlitten hat. Der Zusammenhang des Genrebildes mit der Porträtkunst ist bisweilen so eng geblieben, daß von einer völligen Verschmelzung geredet werden kann, und ein typisches Beispiel für die Art, wie dies besonders in Spanien gehandhabt wurde, stellt das Bild des José Antolinez dar, welches vor einigen Jahren als willkommenes Geschenk eines Kunstfreundes den spanischen Saal der Alten Pinakothek bereicherte. Dargestellt ist ein ärmlich gekleideter Mann, der auf den Beschauer zuschreitet und ihm ein Heiligenbild gewissermaßen zum Verkauf präsentiert. Der Schauplatz zeigt ein dürftig möbliertes Atelier, dessen Wände mit Zeichnungen und Stichen bedeckt sind, während am Boden ein Kasten mit Pinseln und Malgerät steht. Der arme Teufel, dessen zerlumptes Gewand und dessen ungepflegtes, doch nicht humorloses Gesicht Mitleid erwecken, ist wohl ein weniger glücklicher Kollege des Antolinez, der mit dem Malen von kleinen Heiligenbildern sein kärgliches Brot verdient und eines davon vielleicht gerade an einen im Bild nicht sichtbaren Liebhaber anzubringen versucht, dessen begleitender Diener im Hintergrund durch die geöffnete Tür zum Nebenraum sichtbar wird. Dieser Durchblick in einen zweiten Raum mit einer überleitenden Figur ist es, der das Gemälde aus dem Bereich des bloßen Genrebildes zu einem höchst bemerkenswerten Innenraumbild hinaushebt. Der Künstler hat hier ein Raumproblem angeschlagen, wie es ähnlich auch Velazquez, unter dessen Einfluß Antolinez sich ja fortgebildet hat, in seinen Las meninas behandelt hat. Antolinez, gleich Velazquez und Murillo aus der Hauptstadt Andalusiens gebürtig, gehört seiner Kunst nach doch ganz und gar zu der Malerschule von Madrid, wo er den größten Teil seines Lebens verbracht hat. Seine Bilder, die vor dem Glanz seiner großen Kunstgenossen lange unbeachtet im Schatten blieben, sind in den großen mitteleuropäischen Sammlungen selten zu finden, und man muß, um seine Kunst genügend kennen zu lernen, sie in dem Lande aufsuchen, wo sie entstanden ist.

Braune



Meister Wilhelm von Köln

(um 1370/80)

Die heilige Veronika

Holz; 78×48

München, Alte Pinakothek

Die Anfänge der kölnischen Tafelmalerei gerieten vor einigen Jahren in ein seltsam unsicheres und schwankendes Licht, durch die plötzlich, wenn auch nicht ganz grundlos aufgetauchte Hypothese von der Unechtheit eines ihrer berühmtesten Stücke: der Madonna mit der Wickenblüte im Kölner Museum, welches bis dahin dem sogenannten Meister Wilhelm von Köln zugeschrieben war. Damals schien alles zu wanken. Der berühmte Klarenaltar im Kölner Dom galt in seinen wesentlichen Partien als das Werk eines Restaurators vom Anfang des 19. Jahrhunderts, und das Bildchen der Madonna mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum zu Nürnberg wurde mit einer ganzen Reihe anderer Gemälde für die Fälschung eines geschickten Malers der gleichen Epoche, der unter dem Einfluß der Brüder Boisserée die alten Bilder studiert hätte, angesehen. In dieser Unsicherheit blieb wenigstens ein Stück jener frühesten Epoche von jedem Zweifel unangetastet: Die hl. Veronika in der Alten Pinakothek. Ihr ausgezeichneter Erhaltungszustand erhob sie über allen Verdacht der Fälschung und so steht sie heute mit verstärkter Sicherheit in ihrer Bedeutung als frühestes Glanzstück der Kölner Tafelmalerei vor uns. Die Autorschaft Meister Wilhelms, jenes sagenhaften, um 1380 in der Limburger Chronik gerühmten Meisters freilich ist mehr als zweifelhaft. Das Bild wird schwerlich vor dem Jahr 1400 entstanden sein, als Meister Wilhelm, falls er wirklich mit jenem Wilhelm von Herle identisch ist, der 1378 als verstorben erwähnt wird, längst nicht mehr den Pinsel führte. Dennoch darf der Kölner Ursprung des Bildes als sicher angenommen werden, und es ist interessant zu beobachten, daß es die kölnische Malerei, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts so stark unter niederländischen Einfluß kam und zu Anfang des 16. Jahrhunderts mit der niederländischen Kunst nahezu verschmolzen erscheint, im engsten Anschluß an die niederdeutsche Malerei zeigt, wie sie etwa im Wildunger Altar des Conrad v. Soest oder in den Bildern des Hamburger Meisters Franke repräsentiert wird. Während die alte niederländische Kunst der Eycks, Roghers van der Weyden usw. deutlich ihren Ursprung von der Miniaturmalerei der illuminierten Handschriften und von der Kunst der Wandteppiche verrät, wurzelt jene niederdeutsche Malerei mehr in der Glasmalerei. Dies ist auch bei dem Bild der Veronika unverkennbar In den anmutigen Gruppen der singenden Engel jedoch, die das Bild in den unteren Ecken so reizend zieren, kommt der Zusammenhang mit jenen wundervollen rheinischen Emailarbeiten zum Ausdruck, deren Schmelz in den Farbenbuketts unserer Tafel wiederkehrt und ihr jene stille und milde Heiterkeit verleiht, die schon Goethes Auge entzückt hat, als er vor 100 Jahren auf seiner Reise am Rhein, Main und Neckar die Brüder Boisserée besuchte.

Braune



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 9

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

A. van Ostade, Bauer im Fenster / A. de Peters, Musiksalon / Barthel Bruyn d. Ä., Der Kölner Bürgermeister Brauweiler / Stephan Lochner, Madonna in der Rosenlaube / Jan Mostaert, Die heilige Familie beim Mahle



Adriaen van Ostade

(geb. 1610; gest. 1685)

Bauer im Fenster

Holz; 27,5×21,5 cm

Ehemalige Sammlung Weber

Adriaen van Ostade, neben Brouwer Althollands berühmtester Bauernmaler, wurde bekanntlich lange Zeit für einen Niederdeutschen aus Lübeck gehalten, der durch irgend einen Zufall nach Haarlem verschlagen worden sei und sich dort ansässig gemacht habe. Jetzt weiß man aus den inzwischen aufgefundenen Taufurkunden, daß Adriaen ebenso wie sein jüngerer Bruder Isack in Haarlem geboren ist. Mit Adriaen Brouwer zusammen besuchte er die Werkstatt des Frans Hals; doch gewann das frühreife Kraftgenie seines Mitschülers stärkeren Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung als Hals. Die Werke der Frühzeit Ostades — von 1630 bis 1640 — sind durchaus abhängig von Brouwer, dem sie früher zum Teil sogar zugewiesen wurden, obgleich sie meist die echte Signatur Ostades tragen. Damals malte auch Ostade das lustige, oft bis zum Wüsten ausgelassene Treiben in den Schenken und Dorfkneipen, wobei er seine Typen ebenso wie Brouwer karikierte und das plumpe ungeschlachte Gebaren der zechenden oder sich raufenden Bauerngestalten ins Groteske trieb. Kühle Färbung und ein feines Helldunkel charakterisiert die Bilder dieser frühen Epoche, aus der die Wiener Sammlungen, München und Dresden bezeichnende Beispiele bewahren. Gegen das Jahr 1640 setzt dann der entscheidende Einfluß Rembrandts bei Ostade ein: Die malerische Behandlung wird breiter und weicher, das Helldunkel wärmer und kunstvoller im Raum zerstreut. Zugleich mit der Technik ändert sich die Auffassung: der Sinn für das Idyllische des holländischen Bauernlebens und für die Poesie des kleinbürgerlichen Milieus wird wach in Ostade. Allerdings bleibt Gegenstand seiner Schilderung der feiernde Bauer; die malerische Darstellung des arbeitenden Bauersmannes war dem 19. Jahrhundert vorbehalten. Das Bild des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums: „Der Leiermann vor dem Bauernhause“ und „Die Dorfschule“ des Pariser Louvre-Museums leiten diese zweite Epoche im Schaffen Ostades ein, die bis etwa 1650 reicht. Als Vierzigjähriger erreicht Ostade dann die Vollendung seines Stiles, den er sich zwei Jahrzehnte lang auf gleichmäßiger Höhe zu erhalten weiß. Erst die Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt seines langen, ein halbes Jahrhundert füllenden Schaffens weisen die Spuren eines Verfalles seiner Kunst auf. Unser Bildchen, das der ehemaligen Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg entstammt, bei deren Versteigerung im Februar 1912 es um den hohen Preis von 40000 Mark in die Berliner Sammlung von Pannwitz gelangte, datiert aus dieser Zeit der vollen Reife des Meisters. Die hervorragende Feinarbeit — das Original ist nicht viel größer als unsere Reproduktion — ist auf unserer Abbildung vortrefflich zu studieren. Die Sorgfalt und Sauberkeit der malerischen Durchführung schwelgt in der Wiedergabe stillebenartiger Details wie dem ruinösen Kalkbewurf der Hausmauer, unter dem die Ziegelsteine sichtbar werden, der Maserung des Holzes in dem Fensterladen und den blinden, zerlöcherten Butzenscheiben; man spürt, daß man sich in dem klassischen Lande der Stillebenmalerei befindet. Meisterlich ist es, wie trotz dieser minutiösen Detailausführung ein einheitlicher malerischer Charakter der Bildtafel gewahrt bleibt; gerade diese koloristische Harmonie büßte Ostade zu Ende seiner Schaffenszeit ein, wo er sich in Einzelheiten verliert und eine kalte bunte Färbung annimmt. Unser Bild gehört in jene Gattung von Halbfigurbildern, die schon seit den 1630er Jahren eine besondere Liebhaberei Ostades waren, übrigens auch schon von Brouwer gern verwendet wurden. Meist malte er diese, von den Liebhabern schon damals sehr gesuchten Bildchen paarweise als Gegenstücke oder gar in größeren zusammenhängenden Reihen; besonders die Allegorisierungen der fünf Sinne waren in dieser Darstellungsform beliebt. Ein Bild, das als etwaiges Gegenstück zu unserer Ovaltafel in Betracht kommen könnte, ist der Ostade-Forschung bisher nicht bekannt geworden.

Hans Vollmer (Leipzig)



Anton de Peters

(1725—1795)

Musiksalon

Leinwand; 75×59 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Es wirkt fast wie ein Witz, daß Anton de Peters die lange Reihe der Meister der Kölner Malerschule abschließt. Denn obschon in Köln geboren, ist er seiner Schulung nach Franzose. Während seines Pariser Aufenthaltes war der Künstler von Fragonard und, nicht ganz zu seinem Heil, von Greuze berührt worden. Von jenem hat er den lockeren Farbenvortrag, viel Grazie in der Erfindung und Bewegung seiner Figuren, von diesem in Familienbildern die uns heute fatale Mischung von Biederkeit und von absichtsvollem Zurschaustellen jugendlicher Mädchenreize. — Der „Musiksalon" ist eigentlich unvollendet — so geben es die Kataloge des Kölner Museums an. Ob nun die Skizzenhaftigkeit beabsichtigt war oder nicht, unter den nicht sehr zahlreichen Ölbildern des Kölner Rokoko-Malers wirkt dieses als das gelungenste. Dazu kommt, daß abgesehen von der geschickten Gruppierung und der Anmut der etwas dünnen, aber höchst geschmackvollen Farbengebung dem Bilde ein besonderes inhaltliches Interesse innewohnt. Über dem Spinett bemerkt man Houdons Gluck-Büste, zu der die Hauptfigur schwärmerisch emporblickt. Arnold Fortlage, der Verfasser einer sehr gut geschriebenen Monographie über den Meister (Straßburg 1910), weist darauf hin, daß Gluck, der in Paris am 14. Februar 1774 die Aufführung seiner „Iphigenie in Aulis" leitete, freundschaftlich im Hause des Kupferstechers Wille verkehrte, dem wiederum Anton de Peters sehr nahe stand. Das Bild des Kölner Museums könnte ohne Gewaltsamkeit als ein Akt der Parteinahme für den deutschen Musiker in dem großen Streite der Piccinisten und Gluckisten gedeutet werden. — Es mag noch bemerkt werden, daß das Kupferstichkabinett des Wallraf-Richartz-Museums eine große Anzahl von Zeichnungen des Künstlers besitzt — dabei auch Vorstudien zu dem hier wiedergegebenen Gemälde. Besonders die Rötelstudien mit weiblichen Akten sind von einer bezaubernden Anmut. C.



Bartholomaeus Bruyn d. Ä.

(1493—1555)

Der Kölner Bürgermeister Arnold von Brauweiler

Holz; 57×38 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Barthel Bruyn, so ungleichmäßig in seinen religiösen Gemälden, gilt als der geschätzteste Porträtist unter den Kölner Malern. Freilich ist er auch der einzige, von dem eine ganze Folge von Bildnissen bekannt ist. Bei seinen Vorgängern sind Porträts auffallend selten, wenn man von den Stifterbildnissen absieht. Der einzige, dem mit Sicherheit einige Halbfiguren-Porträts zugeschrieben werden, ist der Meister von St. Severin. — Bruyns Tätigkeit fällt in eine der künstlerischen Entwickelung der Rheinlande ungünstige Zeit. Im 16. Jahrhundert, dem Zeitalter der Renaissance, tritt der deutsche Westen die Führerschaft auf dem Gebiete der Kunst, die er schon im 15. Jahrhundert nicht unbestritten hatte, mehr und mehr an das oberdeutsche Gebiet ab. Neben Nürnberg und Augsburg etwa erscheint Köln in dieser Zeit ziemlich unfruchtbar. Die rheinische Architektur der Renaissance weist nur sehr wenige Höhepunkte auf, dabei freilich die köstliche Vorhalle des Kölner Rathauses von Wilhelm Vernuyken. Die Plastik dieser Periode ist wenig erforscht; trotz einer weitgehenden Abhängigkeit von niederländischem Formempfinden verdient sie mehr Beachtung, als ihr bisher zukam. In der Malerei stehen Bruyn und sein gleichnamiger Sohn, ferner Anton Woensam, besser bekannt als Anton von Worms, recht einsam da. — Unser Bildnis, das nicht zufällig in der Bildkomposition an gleichzeitige Niederländer anknüpft, trägt auf dem alten Rahmen die Inschrift: „Her Arnolt van Browiller, Burgemeister zo Coellen Aetatis 62 Ao 1535." Diesen Arnold von Brauweiler, der in seiner Amtstracht, mit dem weißen Amtsstabe dargestellt ist, machte das Vertrauen seiner Mitbürger dreizehnmal, in den Jahren 1516 bis 1549, zum Stadtoberhaupt. An der alten Kirche hat Arnold in dieser bewegten Zeit treu festgehalten. Diese Beständigkeit, festen Willen und das unerschütterliche Verwurzeltsein in heimatlicher Erde hat Bruyn in dem Brauweiler-Bildnis festgehalten, das gerade durch die Betonung des Typischen etwas Zwingendes hat. Für die Kölner ist es das Bildnis des Bürgermeisters geworden.

C.



Stephan Lochner

(etwa seit 1430 in Köln tätig, gest. 1451)

Madonna in der Rosenlaube

Holz; 46×36 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Ist das Kölner Dombild die großartigste Schöpfung des Meisters Stephan, die „Darstellung im Tempel" des Museums zu Darmstadt die malerisch vollendetste — die „Madonna im Rosenhag" wird nicht nur für die Kölner sein populärstes Gemälde bleiben. Die bezwingende Reinheit des Empfindens, die so geschlossen wirkt wie nur noch bei den besten Marienbildern der Sienesen und Hans Memlings, läßt kein kritisches Bedenken aufkommen. Dieses kostbarste Juwel des Wallraf-Richartz-Museums gehört zu den wenigen Meisterwerken des gesamten Kunstbesitzes, in die auch der sogenannte Kunstkenner erst ganz allmählich hineinwächst. Der Jugend liegt das Ekstatische, das sprunghaft Dramatische mehr; auf diesem Gebiete ist beispielsweise von den alten Deutschen Hans Multscher, der Meister großer Altarkompositionen, dem Kölner überlegen; Klärung, Vertiefung zunehmenden Alters gehört dazu, um die ganze holde Poesie einer „Madonna im Rosenhag" nicht als ein Selbstverständliches hinzunehmen, sondern wie Mozartsche Musik mit allen Poren des Empfindens einzusaugen. Wer mit vorgefaßter Bewunderung, oder nur von dem freilich unvergleichlichen Farbenglanze angezogen, an dieses Heiligtum deutscher Kunst herantritt, dem schließen die Engel in den oberen Bildecken den scheu aufgerafften Vorhang. Das allen Nachfolgern in der Kölner Malerschule verschlossene Geheimnis Lochnerscher Kunst ist ihre innere Hoheit. C.



Jan Mostaert

(um 1470—1555 od. 1556)

Die heilige Familie beim Mahle

Holz; 37×24 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Das Gemälde gilt als die früheste Arbeit des Haarlemer Meisters, dessen Hauptwerke das Museum zu Brüssel unter der irrtümlichen Bezeichnung des „Meisters von Oultremont" bewahrt. Es ist eine typisch-holländische Darstellung, ebenso eigenartig, obschon minder kühn wie die gleichfalls in Köln befindliche „Heilige Nacht" von Mostaerts Landsmann Hieronymus Bosch, die wir in einem der nächsten Hefte wiedergeben werden Das genrehafte Motiv der Madonna, die dem Kinde die Mahlzeit bereitet, ist der südniederländischen Kunst nicht so fremd; die bekannteste Komposition ist die sogenannte Suppen-Madonna von Gerard David, die in mehreren Wiederholungen vorkommt. Aus der „Suppe" ist auf dem Kölner Bilde des Nordniederländers eine ganze Mahlzeit geworden: ein reichbestelltes „holländisches Frühstück" mit all den verschiedenen Brotsorten, die noch heute auf dem Tisch der Mijnheers von Arnhem bis Groningen den Fremdling erfreuen. Nur die merkwürdige Form des Kuchens auf dem Zinnteller scheint verloren gegangen zu sein. Dies alles ist mit ungewöhnlicher Liebenswürdigkeit und Intimität dargestellt, nicht nur das Stilleben an sich, das ja jeden Besucher des Museums fesselt, sondern vor allem die reine Menschlichkeit, die aus dem Gebaren der heiligen Personen spricht. Wie reizvoll wirkt der Kontrast zwischen dem hl. Joseph, der ganz aufgeht in der Beschäftigung des Brotschneidens, und der lächelnden Gottesmutter, die, schon durch die reiche Tracht und das Rosenkränzchen ausgezeichnet, keinen Augenblick Hoheit und Würde verliert. Etwas von der einzigartigen Stimmung mittelalterlicher Legenden ist in dieses Frühwerk eines sonst etwas spielerischen, mehr dekorativ gearteten Renaissancekünstlers hinübergerettet worden. C.



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 10

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Albrecht Dürer, Pfeifer und Trommler / Meister von St. Severin, Ein Engel erscheint der hl. Ursula / Rubens, Die Heilige Familie / Meister des Marienlebens, Christus am Kreuz / Stephan Lochner, Das Jüngste Gericht



Albrecht Dürer

(1471—1528)

Pfeifer und Trommler

Holz; 93×51 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Um das Jahr 1500 arbeitete Dürer an einem dreiteiligen Flügelaltar für jene kunstbegeisterte Kölner Familie Jabach, die in der Geschichte der privaten Kunstliebhaberei in Deutschland zu solcher Berühmtheit gelangen sollte. Während das Mittelstück dieses Altars verschollen ist, gelangten die beiden Innenflügel mit vier stehenden Heiligen in die Münchner Pinakothek (aus der bekannten Sammlung Boisserée); die Außenseite des einen (linken) Flügels wird heute im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. aufbewahrt, die des anderen, von uns hier wiedergegeben, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Sie ist der bei weitem bedeutendste und interessanteste Teil des ganzen Altarwerkes. „Trommeln und Pfeifen, kriegrischer Klang!" — aber das soldatische Aussehen der beiden Musikanten täuscht insofern, als Dürer sie zur Illustrierung eines durchaus unkriegerischen Vorwurfs, der Leiden des Hiob, herangezogen hat. Links sieht man noch auf unserer Tafel den Zipfel des roten Gewandes der Frau Hiobs, die auf dem ergänzenden Frankfurter Flügel den kranken Hiob mit Wasser übergießt. Die beiden buntgekleideten Musici stehen dabei, um den Sinn des bekümmert auf dem Stroh Hockenden nach besten Kräften aufzumuntern: der keck ins Profil gesetzte, besonders martialische Pfeifer scheint gerade mit einer kunstvollen Koloratur beschäftigt, während der unverkennbar die Züge des jungen Dürer tragende Trommler eine Pause macht und auf das Spiel seines Gefährten hinhorcht. Die beiden sind in reizvollster Weise gegen eine weite waldige und bergige Landschaft abgesetzt, in deren Mittelgrund sich die Szene des Überfalls von Hiobs Kamelen durch Räuber abspielt. — Abgesehen von seiner lebensprühenden Gegenwart und verblüffenden Natürlichkeit hat das auf Eichenholz gemalte Bild den bei Dürer besonders schätzenswerten Vorzug eines frischen, harmonischen Kolorits. Und obwohl es ursprünglich als integrierender Bestandteil eines größeren Ganzen gedacht war, spricht es losgelöst von diesem eine vielleicht noch beredtere, uns Heutige sogar merkwürdig verwandt anmutende Sprache, die ähnlich lebensvoll auch in manchen etwa gleichzeitig entstandenen Dürerschen Stichen, z. B. dem „Fähnrich" (B. 87), erklingt.

Hermann Voss



Der Meister von St. Severin

(tätig um 1500—1515)

Ein Engel erscheint der hl. Ursula

Leinwand; 188×103 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Der Meister von St. Severin ist unter den Kölner Malern eine höchst merkwürdige, nicht immer anziehende Sonder-Erscheinung. Sein Gesamtschaffen ist so ungleichmäßig, daß man — mit wenig Glück — den Versuch machte, Einzelnes und dabei gerade seine Hauptwerke abzuzweigen und ad hoc erfundenen Schülern zuzuschreiben. Der Künstler wird nach der alten Kölner Pfarrkirche des hl. Severin benannt, weil er für sie eine ganze Anzahl von Altarbildern geschaffen hat. Über seine Lebensverhältnisse und seinen wahren Namen ist man sich ganz im Unklaren; sicher scheint nur — nach dem Stil seiner Malereien —, daß sich seine künstlerische Herkunft von Holland beschreibt. Besonders in der leicht karikierenden Typenbildung zeigt er sich von Geertgen von Haarlem und von Leydener Malern in der Art des Cornelis Engebrechtsz abhängig. — Vom Ursula-Zyklus, dem unser Bild angehört, finden sich nur Teilstücke im Kölner Museum. Die übrigen sind versprengt nach Bonn, Wien, Paris, London und anderen Städten. Die Engelsvision ist vor allen das großartigste Stück. Dargestellt ist, wie ein Engel der jungfräulichen Prinzessin die Heirat mit dem Prinzen Ätherius und die Wallfahrt nach Rom anbefiehlt. Zur Rechten, in kleinen Figuren, begrüßt die Königin ihre Tochter bei Fackellicht. Das ganze ein Traum- und Nachtstück von packend-visionärer Stimmung. Kein anderer Kölner hat Farben auf der Palette, wie der Severiner sie bietet. Im Ursula-Zyklus wendet er Tempera auf Leinwand an, also keine Technik, die starke Leuchtkraft der Farbe erfordert. Gerade für unser Nachtstück, wo der rätselhafte Flammenschein hinter dem Engel das ganze Gemach erleuchtet und durchzuckt, scheint diese Technik dem Vorwurf adäquat zu sein. Die spukhaft-fahle Beleuchtung trägt dazu bei, den Vorgang als glaubhaft erscheinen zu lassen.

C.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Die Heilige Familie

Leinwand; 118×98 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Noch heute zeigt man in Köln, in der Sternengasse, das angebliche Geburtshaus von Peter Paul Rubens. In der Bevölkerung, die sich trotz allem unwidersprochenen „Materialismus" der Rheinländer eine gewisse naive Kunstfreude bewahrt hat, ist der einst so heiß tobende Streit um die Geburtsstätte des Meisters noch lange nicht zugunsten des protestantisch-nüchternen Siegen entschieden . . . Und in der Tat, die Stadt der barocken Mariae Himmelfahrtkirche in der Marzellusstraße, der glanzvollsten Kirchenfeiern und Prozessionen, des zügellosen Genußlebens bei der großen „Kirmes", dem Karneval, verdient es auch ohne die historische Beglaubigung der hier erfolgten Geburt des kleinen Peter Paul, mit dem großen in einem besonderen Bundesverhältnis zu stehen. Befindet sich nicht in der unscheinbaren, alten Peterskirche das vehemente Alterswerk des Künstlers, die „Kreuzigung Petri"? Und hinter dem Altar dieses Gotteshauses ruht Jan Rubens, sein unglücklicher Vater. Maria von Medici, Heinrichs IV. Witwe, der Rubens' Pinsel die Unsterblichkeit gewann, hauchte unweit der Kirche, 1642, in der Verbannung ihr Leben aus. Derselbe Kunstfreund, dem die Entstehung der „Marter Petri" zu danken ist, der Kölner Bankier Eberhard Jabach, soll auch die Heilige Familie des Museums besessen haben, die 1862 aus der bedeutenden Sammlung des Stadtbaumeisters Weyer erworben wurde. Das Gemälde gilt als ganz eigenhändig. Unsagbar schön gemalt ist das samtig-flaumige Fleisch des Jesuskindes, das übrigens einen Zwillingsbruder hat in dem nackten Knaben, den Helena Fourment in dem Münchner Porträt auf dem Schoß hält. Manchem mag es vorkommen, als ob auf dem Kölner Bilde etwas zuviel gelächelt würde und auch die Geste der hl. Elisabeth geht manchem wider den Geschmack, aber dies alles ist doch „echtester Rubens", in viel höherem Grade, als es die großen Bilder aufweisen, die das Kölner Museum sonst noch von dem Vlamen bewahrt, die „Stigmatisation des hl. Franziskus" und „Juno und Argus". C.



Der Meister des Marienlebens

(tätig um 1460—1480)

Christus am Kreuz

Holz; 84×72 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Der „Kruzifixus“ gehört zu den schönsten Werken des Kölner Museums, auch zu den volkstümlichsten, aber nur wenige wissen, daß der unbekannte Meister, der seine Nottaufe nach dem Zyklus des Marienlebens in der Alten Pinakothek zu München erhalten hat, sich in der Komposition und Typenbildung sehr eng an einen niederländischen Meister, den Stadtmaler von Löwen, Dierick Bouts, anlehnt. Ein Vergleich mit dessen Dreiflügelbild in der Capilla Real zu Granada (eine alte Kopie, bequemer zugänglich, in Granada) zeigt, besonders in der Gestalt des Gekreuzigten, überraschende Verwandtschaft. Allerdings ist der Kölner Meister kein abhängiger Kopist; seine Freiheit zeigt er schon darin, daß das Kreuz nicht mehr in rein frontaler Ansicht inmitten des Bildes erscheint, sondern auf die rechte Seite gerückt ist. Auch im Landschaftlichen ist die Art des Meisters von Löwen unverkennbar. Während jedoch das „Marienleben“ in München sich noch des Goldgrundes bedient und gerade durch die Verbindung von Gold mit den selten-reinen Farben in den Gewändern eine festliche und heitere Gesamtwirkung erzielt, wölbt sich sich über dem Kölner Gemälde der blaue Himmel, ein zweifelloser Fortschritt, wichtig wohl auch für die Datierung des Bildes. Es ist oft betont worden, daß die Empfindungsweise des „Meisters des Marienlebens“ trotz seiner Anlehnung an die gleichzeitigen Niederländer eine rein-kölnische ist. Der starre Ernst des Vorbildes ist einer weicheren, oft fast lyrischen Stimmung gewichen; charakteristisch erscheint, daß die Gesichter von Maria, Johannes und Maria Magdalena von Tränen benetzt sind (auf der Wiedergabe nicht ganz deutlich). Auch die Engel — sie finden sich gleichfalls in Granada — die in ihren Kelchen das Blut aus den Wunden Christi auffangen, sind typisch-kölnische Kinderengel. Der weihevolle Ernst in Verbindung mit der Schönheit und Reinheit der Farbengebung und der sauberen, aber nicht kleinlichen Art des Vortrags, dies alles rechtfertigt durchaus den Ruf dieser Darstellung, der bei der Neuordnung des Kölner Museums ein Ehrenplatz eingeräumt worden ist. C.



Stephan Lochner

(etwa seit 1430 in Köln tätig, gest. 1451)

Das Jüngste Gericht

Holz; 122×171 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Dieses figurenreichste von Lochners Bildern ist für die Laurentiuskirche in Köln geschaffen, über deren Eingang es sich befand. Leider erscheint es im Museum nur als Torso, denn es fehlen die Flügelbilder. Diese wiederum sind teils in Frankfurt, teils in München. Hier befinden sich die Außenseiten: je drei Heiligengestalten, dort die Innenseiten: die Martyrien der zwölf Apostel. Obschon an Kunstwert dem Mittelbilde nachstehend, verleihen die Flügel erst die koloristische Abrundung, die jetzt vermißt wird. Die Gegenüberstellung von Seligkeit und Verdammnis ist im allgemeinen die im Mittelalter übliche, aber es finden sich unendlich viele Einzelheiten, die den Maler der „Madonna im Rosenhag" als einen sehr scharfen Beobachter, sogar als Satiriker zeigen. Goldgier und Habsucht werden an mehreren Stellen in fast übertrieben drastischer Form gegeißelt. Kein Mächtiger der Erde wird geschont: Papst und Kardinal, Bischof und Mönch entgehen so wenig der Strafe wie der König mit seiner Krone. Heiden und Juden sind durch ihre Kopfbedeckung kenntlich gemacht.

„In Winkeln bleibt noch vieles zu entdecken,
So viel Erschrecklichstes im engsten Raum."

Für alle Schrecken der Hölle entschädigt auf der linken Seite die Verherrlichung der Frommen und Gerechten. Petrus, umgeben von Engeln, empfängt an der Paradiesespforte den bunten Zug der Seligen, Männer und Frauen. Nur noch von Fra Angelico da Fiesole gibt es ähnlich beglückende Darstellungen naiver Feststimmung. Trotz allem Realismus in der Schilderung der Höllenqualen liegt sie dem Meister besser, und ein leichter Humor, wie in der Gruppe des zierlichen Engels, der mit dem Kreuzspeer ein bärenartiges Ungetüm abwehrt, setzt erst die Lichter auf. Das „Weltgericht" ist gewiß nicht die glücklichste Schöpfung Meister Stephan Lochners, aber diejenige, in der wir ihn im Umfang seines Wissens von der Welt am besten verstehen lernen. C.



DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 11

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Stephan Lochner, Drei Heilige / Meister des hl. Bartholomäus, Der Thomas-Altar / Meister der hl. Veronika, Die Madonna mit der Gartenerbse / Adriaen van de Velde, Strand von Scheveningen / François Gérard, Madame Récamier



Stephan Lochner

(etwa seit 1430 in Köln tätig, gest. 1451)

Drei Heilige

Holz; 102×55 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Neben Lochners Madonna im Rosenhag und dem Jüngsten Gericht werden die zwei Flügelbilder, von denen wir das vollkommenere, die Innenseite, abbilden, zumeist wenig beachtet. Sehr zu Unrecht. Allein die hl. Barbara in der Mitte unserer Tafel, in ihrem Faltenkleid von leuchtendem Grün, wie wir es in der Natur nur bei Schlangen und gewissen Eidechsenarten finden, gehört zu den schönsten Erfindungen des Meisters. Mit welcher Grazie hält sie das Turm-Attribut, unter dessen Last ihre Schwestern auf anderen deutschen Bildern dieser Zeit heimlich zu stöhnen scheinen. Barbaras Züge mit dem für Lochner so charakteristischen kleinen Mund atmen soviel Reinheit und Innigkeit des Empfindens, daß der Typ der jungfräulichen Märtyrerin hier seine schönste Ausprägung gefunden zu haben scheint. Bei den männlichen Genossen, dem hl. Markus zur Linken, dem hl. Lukas zur Rechten, stört eine gewisse Weichlichkeit und auch die Tier-Attribute, Löwe und Stier, kommen uns reichlich naiv vor, aber auch hier die edle Würde der Haltung und eine fast raffinierte Auswahl der Farben und seltensten Farbenzusammenstellungen. Der gemusterte Goldgrund einigt das Vielerlei zu schönster Harmonie. — Die abgesägte Außenseite des Flügels stellt die Heiligen Ambrosius, Caecilia und Augustinus in entsprechender Anordnung und den knienden Stifter „Fr. heynricus Zeuwelgyn, laycus“ dar. Den anderen Flügel bewahrt die National Gallery zu London. Das Mittelbild ist unbekannt. Das Altarwerk in seiner Gesamtheit war ehemals in der Kölner Kirche zur hl. Katharina. C.



Der Meister des hl. Bartholomäus

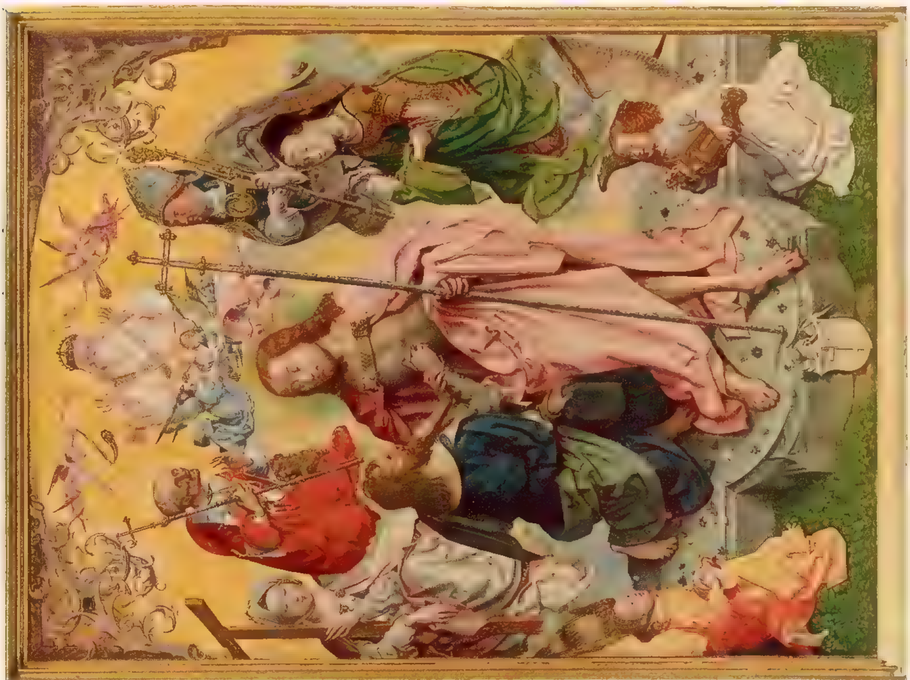
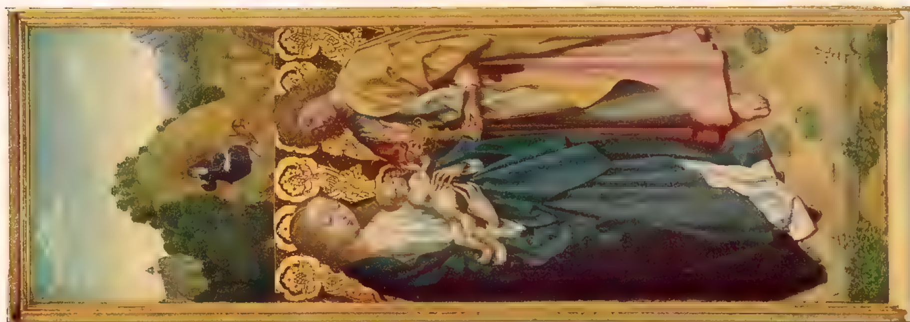
(tätig um 1490—1515)

Der Thomas-Altar

Holz; 144×106 cm; die Flügel je 145×47 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Eine ganze Legenda aurea bietet dieses merkwürdigste Dreiflügelbild des Kölner Museums. Die Hauptgruppe des ungläubigen Thomas, dem Christus die grobe Handwerkerhand führt, umgeben die Heiligen Helena mit dem Kreuz, Hieronymus als Kardinal, Ambrosius als Erzbischof, Magdalena mit der Salbbüchse. Ganz oben der segnende Gottvater mit Engeln. Auf dem linken Flügel begegnen wir der Jungfrau mit dem Kinde, Johannes dem Evangelisten mit dem Schlangenkelche, oben im Waldgebirge dem hl. Ägidius mit dem Reh; auf dem rechten Flügel dem hl. Hippolytus als Ritter mit der Keule und der hl. Afra, oben der Büßerin Maria Aegyptiaca mit ihren drei Broten. Geschlossen zeigt das Altargemälde noch grau in grau, als Statuen gemalt, die hl. Symphorosa mit ihren sieben Märtyrer-Söhnen und die hl. Felicitas mit sieben männlichen Heiligen. Einst schmückte dieses in so vieler Hinsicht erstaunliche Triptychon den Thomasaltar des Kölner Kartäuserklosters. — „Meister des Thomas-Altars“ war die früher allgemein geläufige Bezeichnung des Künstlers; nach dem Bartholomäus-Altar der Alten Pinakothek in München nennen wir ihn heute. Auch er scheint, wie der Meister von St. Severin, nicht von rein-kölnischer Herkunft gewesen zu sein. Vieles weist auf Oberdeutschland, besonders auf die Einflußsphäre Martin Schongauers. Er muß aber früh in Köln eingewandert sein, denn fast alles, was wir von ihm kennen — es ist nicht gar viel — war ehemals in kölnischen Gotteshäusern. Der manierierte und doch so anziehende Stil des Thomas-Altars ist der Stil aller Produktionen dieses kölnischen Carlo Crivelli. Immer wieder treffen wir diese höchst sonderbare Scheinheiligkeit des Ausdrucks bei den weiblichen Heiligen — die männlichen erscheinen zuverlässiger im Punkte Religion — immer wieder die unüberbietbare Geziertheit in den Gesten und dabei in allem Technischen eine Vollkommenheit, die an Goldschmiedearbeit gemahnt. Dieser Meister, der in der Zeit der einflutenden Renaissance an allem Mittelalterlichen festhält und jede Sonderbarkeit und Brüchigkeit mit der Spätgotik teilt, ist wie fast alle Archaisten verliebt in pedantische, aber dabei durchaus nicht leblose Genauigkeit des Malwerks. Die Frühlingsblumen, die im Mittelbilde den Marmorsockel bedecken, sind, jede für sich, kleine Wunder der Malerei, und nicht minder alles Beiwerk des Kostümlichen. Im Grau der Klosterkirche muß diese strotzende Zusammenstellung von allem Goldnen, Edelsteinfarbnen, Blumigen, Samtnen, wie es die drei Flügelbilder vereinen, geradezu sinnverwirrend gewirkt haben! C.

Der Meister der hl. Veronika

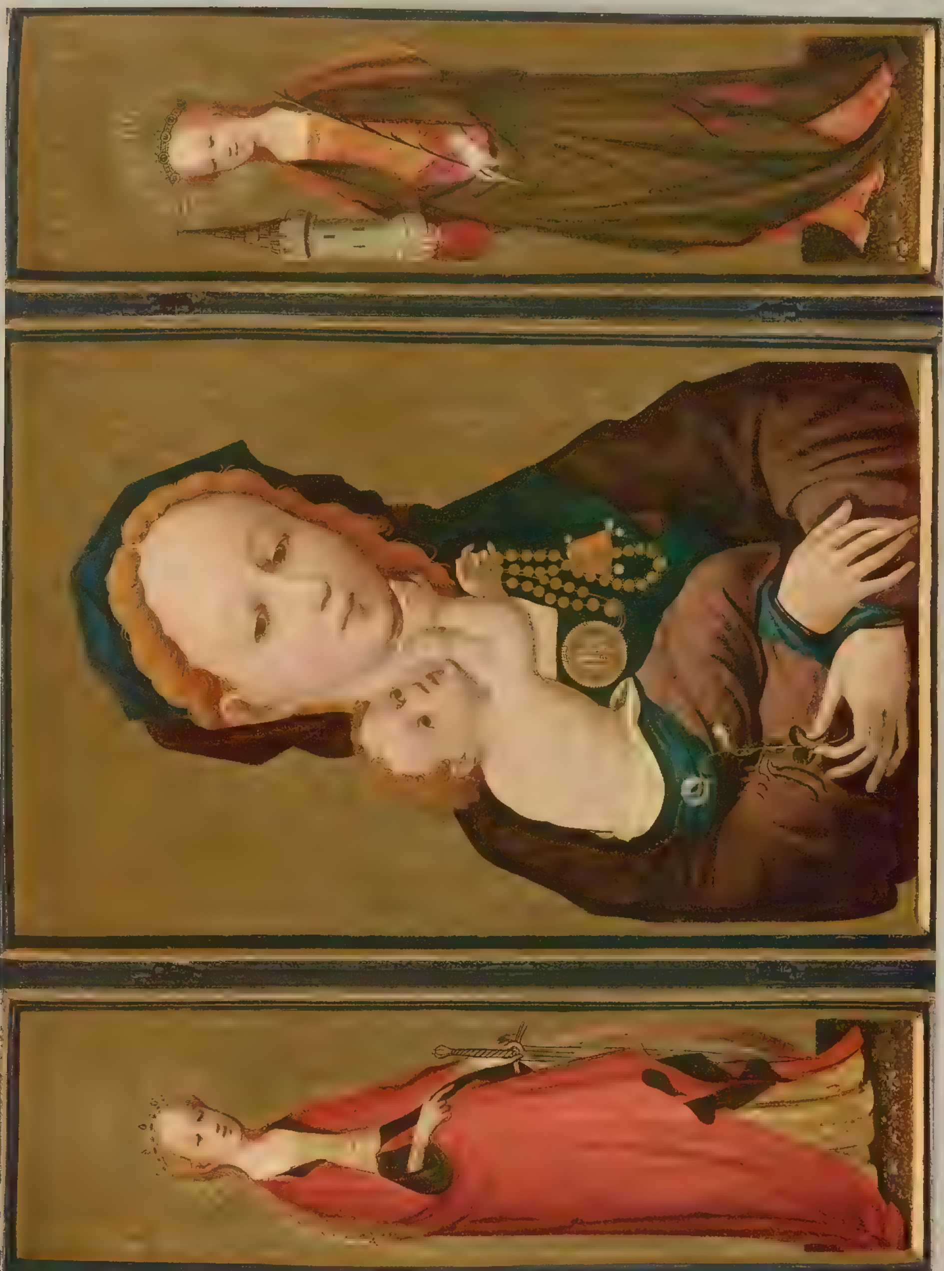
(Beginn des 15. Jahrhunderts)

Die Madonna mit der Gartenerbse

Holz; 58,5×39,5 cm, die Flügel 58,5×20 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Als „Madonna mit der Wickenblüte" ist das Triptychon mit den Heiligen Katharina und Barbara auf den Innenseiten der Flügel, der „Verspottung Christi" auf den Außenseiten besser bekannt. Untersuchungen eines Botanikers haben die neue Bezeichnung herbeigeführt. Ebenso wie die Bestimmung des Meisters ist sie dem neuesten Kataloge des Kölner Museums entnommen. Das Gemälde der hl. Veronika mit dem Schweißtuche Christi, in der Alten Pinakothek zu München, erscheint als das künstlerisch wertvollste und zugleich am besten erhaltene Werk einer Gruppe altkölnischer Bilder, die neuerdings unter dem Namen des „Meisters der hl. Veronika" zusammengefaßt wurde, nachdem man mehr und mehr alle Sicherheit über die künstlerische Persönlichkeit des vielberufenen „Meisters Wilhelm" verloren hatte. Bekanntlich hat man vor einigen Jahren unter einem heute schon unfaßbaren Aufwande von Gelehrsamkeit, Druckerschwärze und Erbitterung den Versuch gemacht, unser Bild als eine Fälschung des 19. Jahrhunderts zu brandmarken. Man ging so weit, die Entfernung dieses Juwels aus dem Kölner Museum zu verlangen! Glücklicherweise dienten alle diese Streitigkeiten nur dazu, seinen Glanz zu heben. Sie hatten das Gute, daß man der Geschichte des Gemäldes auf das Sorgfältigste nachging, jedes Vorkommen in den Akten und in der Literatur und alle äußeren Schicksale feststellte. Wahrscheinlich ist die Skepsis mancher Kenner dadurch entstanden, daß das Gemälde nicht ganz unberührt geblieben ist: im Jahre 1828 wurde es von dem belgischen Bilderrestaurator Anton Lorent wiederhergestellt. Die Mängel in der Erhaltung sind jedoch keineswegs so weitgehend, daß sie dem Unbefangenen den Genuß an diesem innigen und liebenswürdigen Marienbilde beeinträchtigen könnten. Schon als Vorstufe zu Lochners Madonnenbildern wird unser Goldgrund-Triptychon stets seinen Wert behalten. C.



Adriaen van de Velde

(1635—1672)

Der Strand von Scheveningen

Leinwand; 50×72 cm

Kassel, Kgl. Gemäldegalerie

In Amsterdam lebte neben dem Figurenlandschafter Klaas Berchem ein jüngerer Maler dieses Fachs, ein Sohn des angesehenen Marinemalers Willem van de Velde, dessen anderer Sohn, Willem, gleichfalls Seemaler war. Adriaen van de Velde, der von Wouwerman und Potter gelernt und später auch manchmal seinem erfolgreicheren Nebenbuhler Berchem nachgestrebt hat, ist feiner und geistiger als dieser und namentlich in der Zeichnung der Figuren (Tiere, vorzugsweise Hornvieh, aber auch Menschen der verschiedensten Art) ihm unbedingt überlegen. Seine Bilder waren zu seiner Zeit, als man in Amsterdam anfing, die italienischen Richtungen zu bevorzugen, wenig gesucht. Sie haben nur manchmal einen leise an Italien erinnernden Anflug, und erst in neuerer Zeit ist, zuerst in England, ihre Schätzung bedeutend gestiegen. Man bewundert die Wiedergabe von Luft und Wasser, von Sonnenlicht und Wolken. Das Naturbild ist wahrer und einfacher als bei Berchen, der in seiner Flottheit gern übertreibt und viel mit künstlichen Beleuchtungen arbeitet. Noch bekannter als durch seine Bilder, die in unseren Sammlungen niemals in großer Zahl vorkommen, ist Adriaen van de Velde durch seine Staffage geworden, die er in die Bilder anderer gesetzt hat. Diese manchmal ganz kleinen, immer deutlichen und lebendigen Menschen und Tiere begegnen uns in den Landschaften von Ruisdael, Hobbema und vielen anderen, und wir bemerken es gleich, wenn bei diesem und jenem anstatt seiner einmal ein Ersatzmann eintritt, der dann seine Sache viel weniger gut macht als er, der sich das stehende Lob eines „geistreichen“ Staffagisten gesichert hat. Gegen das Ende seines sehr kurzen Lebens scheint er kränklich gewesen zu sein, seine Kunst nimmt in diesen letzten Jahren auffallend ab. — Außer Viehweiden, die am häufigsten sind, und Waldbildern mit Tieren und Menschen hat er auch Strandansichten gemalt. Unser feines, silbertoniges Bild aus seiner besten Zeit (1658) zeigt uns Scheveningen bei ebbendem Meer mit einer Staffage, die nicht bloß zierlich ist. Man sehe sich die einzelnen Figuren an, wie sie wirken, die Stehenden, die Gehenden und die lebhafter Bewegten und Beschäftigten, man verfolge sie vom Vordergrund anfangend bis in die Tiefe des Bildes: wie sie leben, wie sie den Raum aufklären. Was wäre dieser Strand ohne diese Menschen!

A. P.



François Gérard
(gen. Baron Gérard)
(1770—1837)

Madame Récamier

Paris, Stadtmuseum

Kaum erst hatte Paris die Schreckensherrschaft der Guillotine überstanden, da erlebte es bereits eine neue Sensation, — seine Eroberung durch ein junges Weib. Noch nicht sechzehn Jahre alt, war die liebreizende Juliette Bernard an den Bankier Jacques-Rose Récamier verheiratet worden. Zu ihrer geradezu überirdischen Schönheit und Grazie gesellte sich ein nicht minder glänzender Geist. Von unvergleichlich bestrickendem Reiz war ihre Unterhaltung, in der die sprudelnde Heiterkeit ihres Gemütes und die schlagfertige Klarheit ihres Verstandes aufs glücklichste miteinander wetteiferten. Dazu kamen ihre musikalischen Talente, die sie zur künstlerischen Betätigung als Klavier- und Harfenspielerin befähigten; namentlich aber erregte sie als entzückend graziöse Tänzerin die größte Bewunderung. Ihr Gatte — ein trotz beträchtlicher Bejahrtheit noch immer schöner und leichtlebiger Weltmann — hatte für sie im elegantesten Stadtviertel von Paris, an der Chaussée d'Antin (Rue du Mont-Blanc), ein kokettes Liebesnest im herrschenden Directoire-Geschmacke eingerichtet: Das Boudoir zeigte Mahagoniholztäfelung mit Goldliniendekor und Bronzebeschlägen; das Ehebett war umkränzt von goldbronzenen Blumengirlanden, die von zwei gleichfalls goldbronzenen Schwänen mit den Schnäbeln festgehalten wurden, und erschien im Gegenbilde in einem mächtigen mahagoni-umrahmten Toilettenspiegel. — Unter den Künstlern, die ja von der Schönheit der Madame Récamier in erster Linie ergriffen sein mußten, waren die ersten, die sie porträtieren durften, der Bildhauer Chinard und der Maler Ducreux. Ihnen folgte Louis David, der durch die schöne Frau zu dem leider unvollendet gebliebenen Meisterstück seiner Stilkunst angeregt wurde, und schließlich François Gérard, dem es beschieden blieb, ihre Porträtzüge in dem hier wiedergegebenen Prachtbilde endgültig festzulegen. Inzwischen waren die reinen Profillinien ihres Antlitzes von den nicht wenig überraschten Zeitgenossen auch in dem vom Medailleur Augustin Dupré geschnittenen „Liberté"-Kopfe auf der Bildseite der schönen Bronzegeldstücke vom „Jahre IV" der Republikgründung wiedererkannt worden. In London, wo Madame Récamier während eines vorübergehenden Aufenthaltes nicht minder rasch die bewundernde Gunst der gesamten Öffentlichkeit erobert hatte, wurde sie von Canova in der bekannten „Beatrice"-Büste porträtiert, außerdem von Richard Cosway in jener zarten Elfenbeinminiatur, die durch Bartolozzis graziöse Crayonstichwiedergabe alsbald in ganz Europa weiteste Verbreitung fand. Erst viele Jahre später entstand David d'Angers' anmutiges Medaillonreliefbildnis, auf dem uns das Profil der Madame Récamier noch in der gleichen vollendeten Linienreinheit entgegentritt, wie auf ihren Jugendporträts. Von all diesen hier aufgezählten Bildnissen sind jedoch nur zwei als recht eigentlich für die Dargestellte charakteristisch zu betrachten, und von diesen ist Louis Davids Louvre-Gemälde (Galerien Europas Nr. 520) in der Grisaille-Untermalung stecken geblieben, weil die Schöne die Modellsitzungen im Atelier des Meisters zu langwierig fand und eines Tages jäh abbrach. Erst sechs Jahre später (1806) lernte sie so weit sich in Geduld fassen, daß der damals durch eine Reihe wohlgelungener Frauenporträts in Mode gekommene Maler François Gérard sein Ganzfigurbildnis nach der Natur zur Vollendung bringen konnte. Madame Récamier selbst war von diesem Gemälde nicht minder entzückt, als ihre zahllosen Bewunderer. Die Einstimmigkeit dieses Erfolges ist noch heute vollauf verständlich angesichts des Liebreizes dieser Porträtphysiognomie und der glücklichen Wahl der Pose wie der Umrahmung. Die Verherrlichte ist sitzend dargestellt inmitten eines neoklassizistischen Peristyls, dessen Stufen zu einem ruhigen Wasserspiegel hinabführen, während im Hintergrund, von abendlichen Schatten umdämmert, mächtige Parkbäume aufragen. Das reine Antlitz der jungen Frau, die vollen Konturen ihrer Schultern, die lässige Bewegung ihrer schönen Arme werden noch gehoben durch ein köstliches Helldunkel, das ihre Augen noch lebhafter, ihr Haar noch dunkler, den Perlmutterton ihrer Haut noch zarter aufleuchten läßt. Das leichte weiße Kleid mit den lose fallenden Achselbändern enthüllt einen vollendet schönen Frauenbusen, den kurz zuvor noch ein safrangelber Schulterschal verbarg; jetzt auf die Knie der jungen Frau herabgesunken, ließ dieser Schal dem Blicke des Beschauers zum Glück die nackten Frauenfüße frei, deren einer auf einer kalten Steinstufe ruht während der andere auf einen zierlichen Holzschemel sich aufstützt. Die Zierformen dieses Fußschemels sind ebenso in antikisierendem Stil gehalten, wie der hohe Lehnsessel, dessen Bequemlichkeit dem schönen Modell eine so köstlich lässige Haltung einzunehmen gestattet. — Madame Récamier gefiel sich selbst in diesem Bilde; sie liebte es, darin ihre eigene Schönheit wie in einem Spiegel zu bewundern. Schließlich jedoch trennte sie sich von dem Gemälde zugunsten des Prinzen August von Preußen, dessen Heiratsabsichten sie wohl innerlich teilte, aus Loyalität jedoch vereitelte. Bis zu seinem letzten Atemzuge behielt der Prinz das Porträt des hoffnungslos geliebten Weibes beständig vor Augen. Dann wanderte das Bild zurück in den Besitz der Madame Récamier, die sich für ihre Greisenjahre in die Abbaye-aux-Bois (im Pariser Faubourg St. Germain) zurückgezogen hatte. Dort erhielt es einen Ehrenplatz im Empfangszimmer der Greisin und wurde von deren Besuchern dem lebenden Originale gleich verehrt; nur Chateaubriand meinte in dem Gemälde „wohl die Züge, nicht aber den Seelenausdruck des Originals" wiederzuerkennen. Nach dem Tode der Madame Récamier († 1849, 72 jährig) kam das Bild zu deren Nichte, Madame Lenormant, und aus deren Nachlaß wurde es 1860 für 29800 Francs von der Stadt Paris erworben, die es fünf Jahrzehnte lang dem Seine-Präfekten als Wandschmuck seines Arbeitszimmers überließ, um es schließlich 1911 in das Musée de la Ville de Paris überzuführen.

Ch. S.



GALERIEN EUROPAS 1915

Mit diesem Hefte schließt der neunte Jahrgang der „Galerien Europas" und beginnt gleichzeitig die schon angekündigte Veröffentlichung der schönsten Gemälde aus den Galerien in Antwerpen, Brüssel und Brügge. Es ist eine glückliche Fügung, daß gerade jetzt, wo die Augen aller Deutschen auf Belgien gerichtet sind, wo das Interesse für die Kunstschätze Belgiens in nie gekannter Stärke erwacht ist, ich in der Lage bin, in meinen beiden Sammlungen

„GALERIEN EUROPAS" und „MEISTER DER FARBE"

die Hauptbilder der belgischen Galerien, unmittelbar nach den Originalen farbig reproduziert, den Kunstfreunden darzubieten. Nämlich erst in jüngster Zeit, vor Kriegsausbruch, haben meine Photographen und Techniker ihre Arbeiten in den belgischen Galerien beendet gehabt; und so wird der mit dem Januarheft beginnende 10. Jahrgang der „Galerien Europas" nach und nach die Meisterwerke des Rubens, des Quinten Massys, des Van Dyck, des Jan van Eyck, des Frans Hals — und was der Perlen mehr in diesen Galerien sind, in farbengetreuer Wiedergabe zum allgemeinen Genusse darbieten.

Die gleichzeitig erscheinenden, der modernen Kunst gewidmeten Monatshefte „Meister der Farbe" geben dazu als Ergänzung die Hauptstücke des modernen Museums in Brüssel.

Nachdem die belgischen Kunstschätze die ersten Hefte des neuen Jahrganges der „Galerien Europas" gefüllt haben werden, sollen die oberdeutschen Meister des Basler Museums, vor allem Holbein, Hans Baldung, Manuel Deutsch usw. in geschlossener Reihe die zweite Hälfte des kommenden Jahrganges der „Galerien Europas" füllen. Dazwischen werden einige sehr interessante Stücke des Bonner Museums Platz haben.

Jeder, der in den Schönheiten der Kunst Erquickung sucht, wird auch im neuen Jahrgang der „Galerien Europas" einen Hausschatz finden, den keiner, der ihn kennt, wieder missen möchte.

E. A. SEEMANN / LEIPZIG

Sofortige
Erneuerung des Abonnements bei der bisherigen Buchhandlung wird erbeten

DIE GALERIEN EUROPAS

IX. BAND 1914 / HEFT 12

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Anton van Dyck, Reiterbildnis / Peter Paul Rubens, Anbetung der Könige / Meindert Hobbema, Baumlandschaft mit Wassermühle / Frans Hals, Bildnis eines Fischerknaben (Strandlooper) / Quinten Massys, Grablegung Christi (Mittelbild des Johannes-Altars)



Anton van Dyck

(1599—1641)

Reiterbildnis

Leinwand; 260,5×165 cm

Antwerpen, Museum

Dem Empfinden des Barockzeitalters war die repräsentative Form des Bildnisses so natürlich, wie uns Heutigen die intime und psychologische Auffassung des Porträts. Beide Ideale schließen sich freilich nicht aus; es läßt sich aber nicht leugnen, daß infolge der von van Dyck und seinen Zeitgenossen gepflegten Steigerung der äußeren Erscheinung ins Würdevolle und Große die Schilderung des inneren Menschen oft zu kurz kommen mußte. Denn nicht immer konnte die Psyche dem äußeren Apparat konform sein: wo nicht italienische Edelleute aus uralten lateinischen Sippen, wo nicht Kardinäle von schärfster Prägung der Züge, Hofleute von müder lässiger Haltung, Fürsten und Könige den Gegenstand bildeten, trat das Persönliche gegen das Typische leicht in den Hintergrund. — So will denn auch das Reiterbildnis des Antwerpener Museums mehr auf die schwungvolle Größe der Gesamterscheinung angesehen sein als auf den Ausdruck und die Bedeutung des Dargestellten. Wer dieser gewesen ist, muß dahingestellt bleiben, vielleicht der Maler Cornelis de Wael, dessen Züge in dem bekannten Doppelbildnis des Kapitolinischen Museums ähnlich erscheinen. Aus dem warmen Kolorit und der meisterlich breiten malerischen Behandlung kann jedenfalls unbedenklich geschlossen werden, daß das Bild in der Genueser Periode van Dycks, also zwischen 1622 und 1627, entstanden ist. Diese Datierung erhält eine besonders schlagende Bekräftigung durch das im ganzen Aufbau eng verwandte Reiterporträt des Anton Giulio Brignole-Sale, das in der Galerie des Palazzo Rosso zu Genua aufbewahrt wird. Wir finden hier fast die gleiche, stark verkürzte Haltung des Pferdes, die nämliche Bewegung des rechten Armes des Reiters, den aufwärts blickenden Hund zu Füßen des Rosses u. a. m. Nur ist der Genueser Patrizier, nicht ohne sinnvolle Anspielung, gegen eine prächtige Säulenarchitektur gesetzt, die das Bild nach rechts hin wirkungsvoll abschließt, während auf dem Gemälde in Antwerpen die offene Landschaft allein den Hintergrund bildet. Sehr wirkungsvoll und monumental ist aber gerade hier die Verschiebung des Kopfes bis nahe an den oberen Bildrand und die einheitliche Achsenrichtung in dem Haupt des Reiters und dem des Pferdes. Überhaupt ist die Gesamtsilhouette von Tier und Mensch gegenüber dem Genueser Bild geschlossener und einheitlicher, was für eine etwas spätere Entstehungszeit unseres Gemäldes sprechen dürfte. Den noch reiferen, bereits in unangenehmere Schwulst übergehenden Typus des Reiterporträts bei van Dyck lernen wir dann in dem um 1633 entstandenen Karl I. (in Windsor) und dem wenig späteren Marqués Francisco de Moncada (im Louvre) kennen.

Hermann Voss



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Die Anbetung der Könige

Holz; 447×235 cm
Antwerpen, Museum

Unter den Altarbildern, in denen Rubens die Verehrung des Christkindes durch die heiligen drei Könige geschildert hat, ist das Antwerpener Gemälde nicht nur das umfangreichste, sondern auch das durch den pompösen Aufbau der Komposition und den malerischen Reichtum wirkungsvollste. Es steht am Abschluß einer langen Beschäftigung mit dem Thema, deren erste bedeutende Früchte die Gemälde der Johanniskirche in Mecheln und des Brüsseler Museums sind. Die schlichteste Auffassung weißt das Mechelner Bild auf, das unser Interesse ganz auf die rührende Gruppe des vor dem Christkind knienden Greises konzentriert; auf der Brüsseler Darstellung gewinnt der Zug des Gefolges im Mittelgrund an Ausdehnung und dramatischer Spannung: in Antwerpen endlich bricht die Woge des orientalischen Aufzuges mit wahrem Ungestüm herein, von dem üppig gebauschten Purpurmantel des weißbärtigen Königs über den die Augen rollenden, stattlich in grünen Samt gekleideten Mohren bis zu den ihre Hälse reckenden Kamelen des Mittelgrundes. Fast wird die Gestalt der Madonna erdrückt durch den Pomp des Aufzuges, und nur eine kunstvolle kompositionelle Rechnung, die alle Blicke nach dieser Stelle zieht, bewahrt der Hauptfigur ihre gebietende Stellung. Bewundernswert, mit wieviel menschlich Liebenswürdigem sich so viel Prunk und barocker Schwung verbindet, ganz besonders in der Gruppe der Gottesmutter, die sich mit einer wiegenden Kurve ihres Leibes zu dem allerliebst unbeholfenen Knäblein herunter und gleichzeitig dem knienden König zuwendet. — In der malerischen Ausführung des Gemäldes wird die Hand des van Dyck erkennbar, was eine annähernde Datierung auf 1620—21 gestattet. In den zwei bis drei voraufgehenden Jahren müssen die Bilder in Mecheln und Brüssel entstanden sein.

Hermann Voss



Meindert Hobbema

(1638—1709)

Baumlandschaft mit Wassermühle

Leinwand; 75×110 cm
Antwerpen, Museum

Das Bild gibt von Hobbemas Landschaftstalent und gleichzeitig von den Grenzen seiner nüchternen und bedächtigen Art eine sehr gute Vorstellung. So sehr die Behandlung der einzelnen Motive, besonders des Baumschlages, an Ruisdael erinnert, dessen Schüler und Freund Hobbema war, so wenig hat doch die landschaftliche Stimmung den poetischen Zauber seines großen Vorbildes. Noch viel weiter entfernt sind wir hier von dem großartigen, heroischen Geist, den Ruisdaels Naturschilderungen atmen, von dem Wehen hoher Eichen, dem Sturmtreiben großgeballter Wolken, dem magischen Aufblitzen weiter Fernen. Dafür entschädigt der Schüler durch eine glückliche Mannigfaltigkeit der Motive, die durch den feinen grünlichen Gesamtton und eine pikante Lichtführung geschickt zusammengehalten werden. Das kräftigste Licht fällt durchweg auf den Mittelgrund, hie und da blitzen Lichter noch weiter gegen die Tiefe hin auf, während der Vordergrund in einen dunkleren Ton gehüllt bleibt. Der Eindruck des Ganzen erhebt sich so niemals zu romantischer Größe, sondern der Charakter der Idylle bleibt durchaus gewahrt — innerhalb dieses Ganzen aber beseelt ein tiefes Empfinden für die Schönheit der Natur alle Werke Hobbemas. Daß dieser im allgemeinen sehr wenig produktiv war, gibt seinen ehemals schlecht bezahlten Gemälden heute einen besonderen Sammelwert. Eine Zeitlang ist die Bedeutung Hobbemas auch wohl überschätzt worden; indessen wird heute wohl die überragende Größe des Genius eines Ruisdael gegenüber seinem gefälligen Nebenbuhler allgemein wieder richtig erkannt. Hermann Voss



Frans Hals

(1580/1—1666)

Bildnis eines Fischerknaben

(des sogen. „Strandloopers von Haarlem")

Leinwand; 75×62 cm

Antwerpen, Museum

Unter den charaktervollen Schöpfungen des großen Haarlemer Porträtisten genießen die Darstellungen origineller Typen aus dem holländischen Volksleben eine besondere Beliebtheit. Die Grenze rein bildnismäßiger Wiedergabe ist hier überschritten, andererseits ist das Typisierende des eigentlichen Genrebildes nicht innegehalten: so erweist sich Hals in diesen Darstellungen als ein Meister, der sich seine eigene Gattung auf Grund ganz persönlichen Erlebens zu schaffen weiß. „Die kleine Zahl seiner Charakterfiguren", sagt Bode in „Rembrandt und seine Zeitgenossen", „das typische Völkchen von den Straßen Haarlems, wie die Fischermädchen, die Gassenbuben, der Rommelpotspieler, der buntgekleidete Ausrufer, dann wieder das ausgelassene Volk der Kneipen — sie alle sind nur von dem einen Geiste beseelt, von der Lust am Leben . . ." Meist begnügt sich nun Hals, seine Kreaturen in ihrer sprudelnden Lebensfülle, ohne Ablenkung durch nebensächliche Milieuschilderung, auf die Leinwand zu bannen; aber wo er die Figur wie bei unserem „Strandlooper von Haarlem" in ihre Umgebung einfügt, geschieht es mit einer so meisterhaften, schlagenden Kürze, daß beides, Figur und Umwelt, wie miteinander verwachsen, zu einer Einheit verschmolzen scheinen. Ohne die Eigenart seiner Pinselführung wäre es ihm freilich nicht möglich, die Akzente so sicher und fest hinzusetzen. Der „Strandlooper" verrät in der breiten Mache des Gewandes und dem ins Grauschwarze neigenden Gesamtton die Periode des späteren Hals, etwa die Zeit von 1640, in der der Meister immer sparsamer mit der Farbe und knapper mit den zeichnerischen Mitteln wird.

Hermann Voss



Quinten Massys
(1460—1530)

Grablegung Christi
(Mittelbild des Johannes-Altars)

Holz, 260×270 cm

Antwerpen, Museum

Die großartig aufgebaute Beweinung bildet das Mittelbild des Johannes-Altars, den Massys um 1509 für die Antwerpener Schreinerzunft geschaffen hat, und der 1511 in der Kathedrale seine Aufstellung fand. Trotz der unverkennbaren Anklänge an die Kunst des Rogier van der Weyden, die sich besonders in der scharfen, hageren Stilisierung des Körpers Christi bemerkbar machen, bedeutet diese Altartafel wie das etwa gleichzeitig entstandene Sippenbild im Brüsseler Museum den Einzug eines neuen Geistes in die niederländische Malerei. Gegenüber den befangenen Bewegungen und Raumversuchen des 15. Jahrhunderts ist eine Freiheit der Gruppierung, eine Klarheit im Räumlichen und vor allem eine Differenzierung in den Bewegungen und Ausdrucksgesten erzielt, die als die historische Parallele zu der Malerei der Hochrenaissance in Italien bezeichnet werden muß. Ein fundamentaler Unterschied besteht allerdings in der Behandlung des Malerischen. Während die Florentiner Meister der Blütezeit die farbige Erscheinung zugunsten der großen linearen und kompositionellen Wirkung aufopfern, tritt im Norden gerade bei Massys eine Differenzierung nach dieser Hinsicht ein, die die eben gewonnene monumentale Erscheinung gewissermaßen paralysieren muß. In der „Beweinung" äußert sie sich freilich noch in keiner Weise als störend: im Gegenteil verdient die Steigerung des Figurenaufbaues nach der Mitte zu, der wirkungsvolle Aufbau der Landschaft unsere größte Bewunderung. Ebenso fein abgestuft und bis zu der wunderbaren Gestalt der Maria gesteigert erscheint der seelische Ausdruck, der alle Stufenleitern des Schmerzes in einer im 15. Jahrhundert ganz undenkbaren Feinheit der Nuancen durchläuft.

Hermann Voss





